All'Egregio Sig. Prof. Antonio Lami
Omaggio dell'Autore

IL SISTEMA TRICUSPIDALE

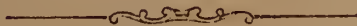
E

LA FACCIATA DEL DUOMO

DI FIRENZE

STUDJ

DI

ARISTIDE NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI

LIVORNO,
TIPOGRAFIA DI FRANCESCO VIGO

—

1871.

IL SISTEMA TRICUSPIDALE

E

LA FACCIATA DEL DUOMO

DI FIRENZE

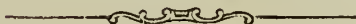
STUDJ

DI

ARISTIDE NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI

LIVORNO,

TIPOGRAFIA DI FRANCESCO VIGO

—

1871.

AVVERTENZA

Il lavoro che pubblico adesso fu composto da me nel luglio del 1868. A quest' epoca era decorso già un anno e mezzo circa da che aveva avuto luogo l' Esposizione dei disegni presentati al terzo Concorso per la facciata di S.ª Maria del Fiore, e da che la Commissione giudicante il Concorso medesimo aveva pronunziato la sua sentenza in favore al disegno tricuspidale dell'architetto De Fabris; contuttociò, nè si sapeva ancora che fosse comparso alle stampe il Rapporto di questa Commissione, nè si sapeva come l' avrebbe accolto la Deputazione promotrice della facciata. Anzi l'impopolarità che riscosse quella sentenza, e le lungaggini che si ponevano nel renderla nota e nel sanzionarla, facevano non senza ragione sperare che la Deputazione anzidetta non l'avrebbe accettata così facilmente. Sotto tali auspici composi dunque il presente scritto, e non senza una tal quale speranza che, pubblicandolo, avrebbe forse potuto contribuire a stornare dal Duomo di S.ª Maria del Fiore il guaio gravissimo che lo minacciava. E l' avrei pubblicato difatti. Se non che, mentre io m' accingeva a ordinarlo e dargli l'ultima mano, comcomparve stampato il Rapporto dei Giudici, e comparve altresì l' accettazione del loro giudicato per parte della Deputazione promotrice. I buoi erano scappati; inutile dunque il perdersi a serrarne la stalla. Tuttavolta stetti tenzonando fra il sì e il no qualche tempo; ma vinto final-

mento il partito del no, riposi i miei fogli, serbandomi a trarli fuori ove se ne presentasse più opportuno il momento; il quale parmi sia giunto adesso che la questione della facciata del Duomo torna a mettersi in campo di nuovo, e si minaccia persino di volerci fare davvero quella tricuspide, come fu sentenziato.

Io dunque pubblico adesso cotesto scritto, tentando appunto con ogni mia forza di scongiurare tanto pericolo, e di sottrarre la nostra età alla vergogna, che si converta in testimonio della nostra insipienza e della parvità nostra quello che fu sinora testimonio solenne del senno e della grandezza degli avi. E così lo pubblico non per odio ad alcuno, come forse potrebbe supporre chi male mi conosce, o chi ha l'animo aperto alle basse e ree passioni; ma sì per amore a tutti: all'Arte, al Monumento ed a noi.

Livorno, 20 Luglio 1871.

ARISTIDE NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI.

IL SISTEMA TRICUSPIDALE

E LA FACCIATA DEL DUOMO DI FIRENZE

I.

Finalmente, dopo tanti Concorsi, dopo tante prove, *post varios casus, post tot discrimina rerum*, la Deputazione promotrice della facciata di S.ª Maria del Fiore ha deciso la gran questione, e il disegno tricuspidale dell' architetto De Fabris coprirà fra non molto la nuda muraglia del monumento famoso. V' è un proverbio che dice: ogni frutto vuole la sua stagione; ora il disegno del De Fabris è il frutto della stagione nostra; ed io, che qui voglio accingermi ad assaporarlo ed a farlo assaporare al lettore, stimo utile, anzi tutto, lo esaminare che stagione è cotesta; e se per avventura essa è quella voluta: quella, cioè, atta davvero a maturare il gran frutto della facciata del Duomo.

L' Italia, fra i non pochi vizi che oggi la guastano, ha quello di scambiare il presente con il passato; per cui, cullandosi tutta nel pensiero delle antiche sue glorie, sogna dormendo che il patrimonio della grandezza e della sapienza degli avi basti a farle le spese nella vita attuale delle nazioni. Ma se quegli occhi, che troppo spesso volge all' indietro, se li girasse qualche volta dattorno, essa vedrebbe che se di quel patrimonio le resta tuttora il dominio diretto, il dominio utile però l' ha perduto; capirebbe che quelle grandezze passate altro oramai non valgono che a mettere in più risalto la miseria presente; e si persuaderebbe infine che adesso è il tempo delle nazioni serie che fanno, e non dei popoli vanitosi che gracchiano. Queste cose davvero sono dure a dirsi, durissime ad ascoltarsi; pur tuttavolta, comechè

vere, è forza che siano dette e che siano ascoltate. Delle piaggerie, degli incensi ce ne siamo dati anche troppi; e le piaggerie e gl'incensi guastano la testa alle nazioni, non meno che agli individui. A noi ora importa, come diceva l'Apollo delfico, conoscere noi stessi; sapere quello che siamo e che dovremmo essere, non quello che fummo; e se, aprendo le orecchie alla voce del vero, potremo giungere a questa scienza di cose, vedremo allora che grave còmpito ci resta pur sempre a fornire; e se vorremo e sapremo fornirlo, allora soltanto potremo vantarci d'essere quello che sono gli altri, quello che noi non siamo: sapremo più, faremo meglio e presumeremo meno.

Ed anco nei fatti recenti del Duomo nostro noi fummo presuntuosi. Le grandi imprese si compiono solamente coi grandi mezzi: decorare della sua facciata, che manca, uno dei nostri più nobili e portentosi monumenti del medio evo è, senza dubbio, in ordine all'arte, una grande impresa. Ora quali mezzi abbiamo noi da ciò? Dove sono fra noi quelli studi forti e severi, preparazione, substrato indispensabile a tanto assunto? Le nostre architetture medievali, così ricche, così varieformi, chi le ha studiate di noi? Dove sono le istorie che ne abbiamo scritte? Dell'arte nostra chi di noi ha distinto le varie Scuole, le varie epoche, e i caratteri peculiari di ciascheduna epoca e di ciascheduna Scuola? (1) I monumenti nostri quando mai li abbiamo misurati, disegnati, descritti? E finalmente in quali trattati, in quali opere abbiamo noi disvelato e posto i precetti e le leggi che regolano l'esercizio di coteste architetture, che fino a jeri maledivamo? E in quali accademie, in quali scuole s'insegnano cotesti precetti, coteste leggi resuscitate?... Noi non abbiamo nulla di tutto ciò; noi non abbiamo studj, non abbiamo istorie, non abbiamo insegnamenti; noi non conosciamo le nostre Scuole, le loro fasi, i loro modi speciali; dei monumenti

(1) Non vorrei che, prendendo strettamente alla lettera queste mie parole, qualcuno se le recasse ad offesa. Troppo sarebbe se in una nazione come la nostra l'architettura medievale italiana non avesse nemmanco un cultore! Sarebbe peggio della Beozia l'Italia! Abbiamo sì ancora noi qualche egregio illustratore di cotesta arte, e basti nominare per tutti il Marchese Selvatico. Ma da degli sforzi rari parziali isolati ad un ordine universale e completo di studj la distanza è grande; specialmente allorquando si tratta d'una nazione ove tanta e sì grande è la diversità degli stili nelle varie regioni, che una città talvolta basta a custodire una Scuola.

nostri noi non ci curiamo nemmanco conoscere gli studj che pur talvolta ne fecero i dotti oltramontani, nè ci curiamo renderceli intelligibili, volgendoli nel nostro idioma (1). E così in questo miserrimo stato di cose, privi di tutto, ignari di tutto, noi abbiamo preteso di fare la facciata al massimo e nobilissimo dei nostri monumenti medievali! Noi dunque in questo monumento avevamo un codice scritto in una lingua morta, e, quel ch'è peggio, incompresa; a questo codice mancava il suo primo capitolo, e noi ci siamo impancati a stamparcelo. E quale è il metodo che abbiamo tenuto in ciò fare? Abbiamo forse prima studiato quella lingua incompresa, e nel suo genio e nelle sue forme e nelle varie sue leggi? Anzi tutto, cotesta lingua ce la siamo noi resa intelligibile, familiare? — No. — A noi è bastato di sfogliazzare quel codice; di copiarne macchinalmente i caratteri, le sigle, i geroglifici; e così, lavorando a occhio, a caso, e facendo accozzaglia di tutti cotesti segni arcani, abbiamo preteso di comporre, di scrivere il capitolo che ci mancava.

(1) È un fatto pur troppo vero che se l'Italia ha qualche monumento medievale degnamente disegnato e illustrato, questo lo deve alle fatiche e alla dottrina degli studiosi oltramontani: esempio, fra tanti, i belli e grandiosi lavori dell'Hübsch, dello Schulz, del Knapp, del Runge e dell' Osten, fra i Tedeschi; del Cresy, del Taylor, del Gally-Knight e dello Street, fra gl'Inglesi; e del Duca de Luynes, del Rohault de Fleury e del Dartein, fra i Francesi; ai quali lavori noi nulla abbiamo da contrapporre, nemmeno le traduzioni — Che più? Firenze, che la chiamano l'Atene d'Italia, non ha pur uno de' suoi monumenti medievali che sia a cura nostra illustrato e descritto come conviensi al costume odierno; e perfino quello stesso superbo suo Duomo, meraviglia di tutti, non ha finora una monografia degna di tanto soggetto. Anzi sul conto di questa chiesa dirò cosa da fare meraviglia e spavento. L' Opera di S.ª Maria del Fiore, da che il duomo è duomo, ha avuto sempre a' suoi stipendi un architetto *ad hoc*. Dietro un tal fatto ognuno senz'altro s' immagina che dei disegni del duomo cotesta Opera ce ne abbia *ad isonne*, anche per i minimi particolari di esso. Ma niente affatto: nelle stanze dell'Opera, in quella stanza stessa di quell'architetto il quale esiste da secoli sempre via via rinnovellandosi, del duomo non v'è nemmanco uno straccio di pianta. Almeno io stesso ne ho domandato più volte, e sempre così mi hanno risposto. E deve esser vero: perchè la Deputazione promotrice, allorquando aperse il primo Concorso per la facciata, fu costretta ad ordinare appositamente i cartoni del duomo per uso dei concorrenti; e li allogò a fare, con molta sua spesa, al Baccani, allora architetto dell'Opera; il quale, o li facesse da se o li suballogasse, come dicono, ad altri, lasciò in cotesto lavoro molto a desiderare.

Tale pertanto fu la stagione nostra che maturò quel frutto della facciata di S.ª Maria del Fiore; e se essa fosse stagione propizia, io lascerò pensarlo e dirlo al lettore. Rimane adesso ad assaporare cotesto frutto; il quale, maturato senza il sole della scienza dell'arte, è ben difficile che lo troviamo sapido e buono. Tuttavolta in cosa di tanto grave momento non bisogna arrestarsi alle argomentazioni *a priori*. Qui bisogna anzi analizzare, discutere, dimostrare a rigore; e questo è appunto il còmpito che mi prefiggo nello scritto presente; col quale voglio provare

1.° Che il sistema tricuspidale, adottato per la facciata di S.ª Maria del Fiore, repugna essenzialmente alla storia, al genio, allo stile e a tutte le condizioni speciali di quel monumento.

2.° Che il genio le leggi e i modi di quel sistema sono cosa essenzialmente diversa da quanto è stato pensato, detto e fatto finora; per cui le cose operate fin qui in ordine ad esso, sono fuori del sistema medesimo.

3.° E finalmente, che, stando anche alla tricuspide come fu interpetrata finora, il disegno del De Fabris non è il migliore fra quelli presentati al Concorso, nè, per conseguenza, il più degno di scelta.

II.

E vengo al mio primo assunto.

La facciata del De Fabris, prescelta dai giudici dell'ultimo Concorso e sancita dalla Deputazione promotrice è dunque, come si è detto, una facciata tricuspidale. Che cosa voglia dire facciata tricuspidale credo oramai lo sappiano anche gli uomini i più profani alle cose dell'arte; ma se qualcuno de' miei lettori per avventura lo ignorasse, glie ne darò, all'ingrosso, una definizione: facciata tricuspidale è quella terminata in alto da tre triangoli o cuspidi, framezzate da pilastri, i quali poi in forma di pinacolo sormontano le cuspidi stesse. E questo sistema delle facciate è quello che andiamo adesso a discutere.

Il Marchese Selvatico, il più illustre fra i campioni della tricuspide, ha detto più volte ne' suoi scritti pubblicati in occasione dei Concorsi per la facciata del Duomo (1), che questa questione si lega più ai diritti dell'archeologia e della storia che non a quelli dell'estetica. Se bene o male abbia detto lo vedremo a suo luogo; ma sta in fatto che tutti gli argomenti prodotti tanto da lui che dai di lui consorti a pro della tricuspide vanno principalmente peregrinando nel campo dell'archeologia e della e della storia; e, gira e rigira, si condensano nel discorso che qui vado a trascrivere: « S.ª Maria del Fiore è opera d'Arnolfo; al tempo d'Arnolfo vigeva in Italia il sistema tricuspidale e costituiva il tipo nazionale per le facciate dei sacri edifizi; dunque Arnolfo voleva e doveva apporre al suo Duomo una facciata tricuspidale. »

(1) Essi fanno parte dei *Voti e pareri diversi sulla facciata del Duomo di Firenze, pubblicati per cura della Deputazione promotrice,* e del *Seguito* ai detti Voti e pareri. Firenze, Tip. Galileiana, 1865.

Questo discorso, che non varrebbe gran cosa quand' anco poggiasse sul vero, si fonda su tre falsità, dette, senza dubbio, con la miglior buona fede, ma non però con la maggiore scienza del mondo.

1.ª È falso che il Duomo di Firenze sia opera di Arnolfo;

2.ª È falso che il sistema tricuspidale sia contemporaneo a quell' architetto.

3.ª È falso che questo sistema costituisse il tipo nazionale per le facciate dei nostri sacri edifizi.

Se gl' Italiani avessero studiato un poco più i loro monumenti, avrebbero da tanto tempo capito che il Duomo di Firenze non può essere opera di un solo uomo e d' un' epoca sola, e così non avrebbero avvalorato per tanti secoli le favole grossolane spacciate dal Vasari su quella chiesa e sul suo preteso architetto, Arnolfo di Cambio. Nel 1864, allorchè per la prima volta gettai gli occhi sul Duomo a modo di studio, dovetti tosto convincermi come oramai il genio d' Arnolfo fosse scomparso quasi da quelle mura; e, aspettando che più serj studi giungessero a darci la storia vera del bel monumento, nello scritto che pubblicai in quell' epoca, una intanto ne detti compendiosissima e ipotetica, ma che poco tuttavolta si dilunga dal vero (1). Oggi però che quelli studj più serj furono da me stesso intrapresi, oggi che l' Archivio dell' Opera di S.ª Maria del Fiore fu da me tutto percorso, traendone fuori centinaia di documenti, e codici financo per intiero trascritti, oggi finalmente sono in grado d' asseverare senza più dubbio, che nel Duomo nostro Arnolfo è addirittura fuori di scena, e che il di lui disegno, prima che si eseguisse quello attuale, fu modificato e mutato radicalmente almeno sei volte; e questa è tal verità di fatto che i tricuspidofili stessi possono fino da ora giurarci sopra liberamente. (2)

Se poi i campioni della tricuspide avessero studiato un po' meglio la storia delle nostre arti, non sarebbero caduti nell' altro errore, che, cioè, il sistema tricuspidale è contemporaneo d' Ar-

(1) *Della facciata del Duomo di Firenze, studj di A. Nardini Despotti Mospignotti.* Livorno 1861. Parte I. Cap. III.

(2) Questa verità, non che tutte le altre concernenti la storia e le fasi primitive del Duomo, le quali saranno da me esposte nel corso di questo scritto, verranno quanto prima chiaramente dimostrate coi documenti alla mano, nello studio storico critico che mi propongo di pubblicare sopra il Duomo medesimo.

nolfo. Arnolfo incominciava il suo Duomo nel 1294; allorquando, cioè, M.° Lorenzo del Maitano, inventore della tricuspide, aveva circa 19 anni; e lo incominciava giusto dalla facciata, com'è provato dalle tradizioni, dai fatti, dai libri dell'Opera e dal monumento medesimo. Per converso poi Lorenzo suddetto, chiamato per la prima volta dopo il 1305 a restaurare il Duomo d'Orvieto, non aveva ancora posto mano alla di lui facciata nel Settembre del 1310, vale a dire, quattro mesi dopo che Arnolfo era morto. Come dunque questo architetto potesse imitare in S.ª Maria del Fiore la tricuspide orvietana, questo è tale enigma cronologico che lascerò indovinarlo alla solerzia e all'acume degli Edipi tricuspidali (1). Che se poi essi credono, come pare, che l'attuale facciata del Duomo di Siena sia anteriore a quella d'Orvieto, e se, dietro l'autorità del poco autorevole Vasari, pensano che di quella senese ne fosse architetto Giovanni Pisano, in fede mia, essi credono e pensano male; e mostrano così d'ignorare anche quell'altra verità per loro durissima, che, cioè, la costruzione dell'attuale tricuspide del Duomo senese si deliberava soltanto il 20 Giugno 1377 (2), e che se ne allogavano i primi lavori a Maestro Giacomo di Bonfredi il 29 Settembre di detto anno (3): vale a dire, sessantasette anni dopo della morte d'Arnolfo e dell'impianto della facciata orvietana. (4)

Ma se questa d'Orvieto è la prima facciata tricuspidale che mai sorgesse sotto la cappa del sole, quella di Siena, ch'è la seconda, è poi per giunta anche l'ultima. E questa è tal verità che i tricuspidofili istessi non hanno osato impugnare finora. Ma, e allora dunque dov'è di grazia, questo costume tricuspidale, che, a detto loro, in quelle epoche invade fra noi l'architettura religiosa tanto da estollersi perfino al grado di tipo nazionale? Un fiore non fa primavera, dice il proverbio; ma che i tricuspidofili credono forse che bastino a farla due fiori? — In Italia

(1) Per tutto quanto si è detto qui intorno ai fatti di Lorenzo del Maitano nel Duomo d'Orvieto, vedi l'Appendice I, posta alla fine del presente scritto.

(2) Anche su questo fatto vedi la precitata Appendice I.

(3) Vedi i *Documenti per la storia dell'arte senese, raccolti ed illustrati dal D. Gaetano Milanesi.* Siena, presso Onorato Porri, 1854, T. I, pagg. 276 e 278.

(4) È deplorabile che anche il M.ᵉ Selvatico, dotto com'è, abbia voluto condurre a Siena nel 1356 gli architetti del Duomo fiorentino per estasiarsi ed inspirarsi in quella tricuspide, *allora sì ammirata da tutti*, dice egli.; quantunque in realtà essa non incominciasse a mostrarsi alla luce del giorno che 21 anni più tardi. Vedi il *Seguito ai voti e pareri*, pag. 22.

il tipo nazionale per le facciate dei sacri edifizi è stato sempre, dai primordj del cristianesimo fino ad oggi inclusive, il *sistema basilicale:* quello, cioè, che con la sua sacoma seconda razionalmente l'impostatura e la pendenza dei tetti delle varie navate, e che si lega così alla struttura e alle forme del retrostante edifizio. Basilicali sono infatti tutte le facciate delle chiese primitive di Roma, non che del mondo cristiano; basilicali tutte le facciate romaniche di Pisa, Lucca, Pistoia, Siena e d'ogni altra terra toscana; anzi, d'ogni altra terra italiana (1); basilicali le facciate di tutte le nostre chiese del periodo ogivale, ch'è quello appunto che qui adesso si studia (2); basilicali le facciate delle

(1) Salvo qualche eccezione per le chiese di *stile lombardo,* e di cui si parla nella nota seguente.

(2) Non per provare con degli esempj speciali un fatto generale e costante, ma così per citare, ad istruzione dei tricuspidofili, alcune facciate delle nostre chiese tutte basilicali, benchè spettanti al periodo dell'arco acuto, rammenterò quelle dei duomi di Como, di Monza, di Prato e di Grosseto, di Bitonto, di Bitetto, di Ruvo, di Caserta vecchia e di Lucera; e quelle delle grandi chiese dei SS. Giovanni e Paolo, dei Frari e della Madonna dell'Orto in Venezia; di S. Anastasia in Verona; di S. Francesco in Pavia; di S. Marco in Milano; di S. Michele in Pisa; di S. Cristoforo e di S. Salvatore in Mustolio a Lucca; e di S. Trinita, di S. Maria Maggiore e di S. Maria Novella nella stessa Firenze. Non so capire poi come mai uno scrittore come il Selvatico, dotto nella storia dell'Arte, dimentichi tanto la storia medesima, da dire che il sistema basilicale delle facciate rende l'aspetto d'una *basilica bizantina, o meglio, di quelle che sursero nell'alta Italia dalla metà del sec. XII a tutto il sec. XIII, e che, dette un tempo di stile normanno, ora, più conformemente alla storia, si dicono di stile lombardo.* Il Selvatico non dovrebbe ignorare che se mai vi è in Italia uno stile che nelle facciate delle chiese faccia qualche volta eccezione al costume nazionale della basilica, questo si è appunto lo stile lombardo; il quale non di rado ci presenta le sue facciate terminate in alto da un solo frontone che comprende tutte e tre le navi, uscendo così dal tipo basilicale per entrare in quello che nell'altra mia precitata Memoria chiamai *monofastigiato.* Esempj, le chiese di Pavia, i Duomi di Parma, Piacenza ecc.

Finalmente, a dimostrare come il sistema tricuspidale sia poco connaturato al genio italiano, accennerò che in alcuni paesi dell'Italia centrale e meridionale, nel periodo romanico di transizione ed in quello gotico, si vedono chiese le quali, anzichè tendere alle forme acuminate, abbandonano perfino le dolci pendenze basilicali, per la linea orizzontale; cosicchè le loro facciate terminano in piano. Tali, a modo d'esempio, le facciate di S. Maria a Toscanella, di S. Feliciano e di S. Salvatore a Fuligno, della Cattedrale di Benevento, di S. Maria di Collemaggio e di S. Pietro de' Sassi ad Aquila, di S. Maria di Foggia, di S. Francesco di Lucera ecc.

chiese del Risorgimento, cominciando da quelle fatte dal Brunelleschi nella stessa Firenze; basilicali le facciate delle chiese del Palladio, del Sansovino e di tanti altri nostri famosi architetti dei buoni tempi dell'arte; e, finalmente, basilicali le facciate di quelle chiese che pur si costruiscono in questo nostro secolo d'eclettismo architettonico, allorquando non ci lasciamo travolgere nell'andazzo delle imitazioni pagane. Tale è pertanto il tipo nazionale per le facciate dei nostri sacri edifizi; di fronte al quale il sistema tricuspidato, ristretto a due soli esempi, diventa invece una strana eccezione alla regola universale. E che scienza, che senno è cotesto che pretende far legge d'una eccezione, in nome storia e della archeologia o frantese, o falsate?

Il sistema tricuspidale non è che una velleità specialissima della Scuola senese (1); velleità che non potè nemmanco attecchire in Siena stessa, che pure è sua patria; ed eccone quì, per tacere d'ogni altra, una prova manifestissima. I tricuspidofili, che mostrano d'ignorare molte cose, probabilmente non sanno che l'Opera del Duomo di Siena conserva tuttora un antico disegno per la facciata del Duomo istesso, fatto senz'altro nel secolo XIV (2). Ebbene cotesta facciata bellissima, magnifica, per gran dispetto dei tricuspidofili, è una facciata basilicale. E sì che adesso siamo in Siena, cuna della tricuspide; siamo sul Duomo dalla facciata tricuspidale; e siamo finalmente in quell'epoca in cui, a detta di quei signori, il sistema tricuspidato, tipo nazionale famoso, usurpava il monopolio di tutte le facciate della penisola. In verità mi sembra che qui si faccia la celia!

Queste considerazioni, nel tempo che escludono ogni ingerenza tricuspidale nelle costruzioni sacre dell'epoca di Arnolfo, valgono altresì ad escluderle per l'epoche ad esso posteriori. Vano è pertanto che il Marchese Selvatico, scoprendo adesso troppo scarsa al bisogno la scienza storica de' suoi fratelli in tricuspide, s'affretti a crescerne la misura, chiamando il Duomo di Firenze *opera d'Arnolfo e dei continuatori del di lui stile.* Qualunque sia il significato che voglia annettersi a questa frase, essa non varrà mai a cangiare in consuetudine un disuso, in regola una eccezione, e non potrà mai dimostrare che uno e uno non fa più

(1) È noto che Lorenzo del Maitano, inventore della tricuspide, era nativo di Siena.

(2) Vedi la precitata Appendice I.

due, ma fa cento. Del resto il Selvatico dica pure e si muti a sua voglia in una pagina istessa (*Voti e pareri diversi*, pag. 43), ora ritenendo per il Duomo un concetto sacramentale d'Arnolfo, ora invece ammettendo in esso un concetto *fissato dagli architetti italiani contemporanei* del Memmi, e finalmente ravvisandovi, sull'autorità nientemeno che del Faltoni, l'*opera d'un solo e fortissimo ingegno*, cioè dell'Orcagna; scelga egli pure fra tutte queste ipotesi quella che meglio gli torna; ma starà sempre in fatto, com'è provato dai libri dell'Opera, che la facciata incominciata da Arnolfo nel 1294 non subì altre modificazioni che quella del 1357; e che tanto nell'una come nell'altra di queste sue fasi essa non ebbe mai nulla che fare col sistema tricuspidale. (1)

Battuti così i tricuspidofili sul terreno della tricupide, si refugiano in quello delle cuspidi: il che val quanto dire, saltano di palo in frasca e mutano in mano le carte del giuoco. La tricuspide e la cuspide sono tutt'altro che una cosa medesima. La tricuspide è un sistema, un tutto; la cuspide è una forma, un elemento di quello; la quale ha tanta attinenza col sistema medesimo quanta ne ha, per esempio, in geometria il quadrato col cubo, il triangolo con la piramide. Ora sarebbe bella davvero, se a chi ci chiede piramidi e cubi ponessimo dinanzi tringoli e quadrati! Certo, so anch'io che l'architettura dall'arco acuto, in generale, per sua natura, è informata a tendenze più salienti ed a forme più acuminate che non gli altri stili i quali la precedettero; e so anch'io che non è difficile trovare nel suo periodo frontoni di tetto un poco più aguzzi, e talvolta altresì qualche cuspide (2). Ma da un frontone più o meno puntuto che scappa fuori quà e là dall'àmbito d'una chiesa ad un vero e proprio sistema tricuspidale, cioè, a una facciata composta con date forme e secondo certe date leggi, la distanza è grandissima,

(1) Tutto questo verrà da me provato a rigore nel suddetto studio storico-critico intorno al Duomo.

(2) Il Selvatico infatti (*Voti e pareri diversi ecc.*, pag. 45) cita certe cuspidi che si scorgono nel *fianco* del S. Petronio di Bologna (Sec. XV e XVI!) ed in quello del Duomo di Mantova (Sec. XV). Sul qual proposito è da notarsi che coteste cuspidi (nel S. Petronio almeno) non sono cuspidi veramente, ma frontoni a pendenza di tetto (cosa diversa assai); e che nella facciata, dove più dovrebbero sbizzarrirsi colla famosa foggia tricuspidale, esse, per tristaccio dispetto, là appunto spariscono per far luogo alla solita sacoma basilicale. *Heu dolor!*

è immensa; nè so davvero se possano torla via i tricuspidofili, comunque sia questo il secolo che fa sparire le distanze. Nel Duomo di Firenze (ripetiamolo un' altra volta!) si tratta della facciata, e non del tergo o dei fianchi; si tratta di tricuspide, e non di cuspidi: laonde i discorsi che qui ci si fanno ci stanno giusto come Pilato nel Credo.

E peggio che Pilato nel Credo ci stanno quegli altri discorsi, delle sculture dei Cosmati, delle pitture di Giotto, delle porte, delle finestre, degli altari, dei tabernacoli o d'altre simili cose di quelle epoche, in cui non di rado si vedono effigiate o fatte le cuspidi. Qui già siamo daccapo al solito imbroglio fra cuspidi e tricuspide; ma poi, oh bella!, o che l'edicole le cappelle i trittici e i tabernacoli ritratti nei dipinti giotteschi, nelle sculture dei Cosmati e altrove sono forse facciate di chiesa, e facciate tricuspidali, per citarle ad esempio come fanno; per erigerle a tipo come pretendono? — Ma sono cose sacre — Oh cari! E perchè allora non citare anche gli aspersori e i turiboli? — Ma ci sono le cuspidi — Grazie! Sfido a non esserci! O se costì le cuspidi sono un elemento essenziale, indispensabile! O come fareste, via!, a farmi un tabernacolo gotico, un'edicola, un trittico senza cuspidi? O dunque perchè la barba è un elemento essenziale alla faccia dell'uomo, pretendereste che ci deve essere ancora sul volto della donna? E badate che con que' vostri discorsi ne pretendete di queste e peggio: perchè davvero c'è più analogia a mille volte fra il viso dell'uomo e quello della donna, che non fra i tabernacoli, le edicole, i trittici e la facciata d'una gran chiesa. Voi vedete dunque la bella dialettica ch'è questa! Io voglio fare, per esempio, una fortezza, e costoro mi dicono: — Guardate! ecco qui un casotto da sentinella, ed ecco anche (sissignore!) un cannone: tutte cose militari, tutte cose del tempo. La vostra fortezza dovete farla dunque sul tipo di questo casotto e di questo cannone. — Questa nè più nè meno è la logica degli apostoli tricuspidali. Ma queste armi, con le quali qui si combatte, sono le armi della disperazione; sono armi senza taglio, senza tempra, senza peso, le quali altro non fanno che provare sempre più la condizione estrema di chi le abbranca ed affida loro le speranze della propria salvezza.

Ma qui, precipitando troppo le conclusioni, dimenticavo un'altra prova gravissima che gli avversari nostri accampano a loro strenua difesa: dico, quella pittura fatta da Simone di Martino

da Siena nel Capitolo di S.ª M.ª Novella, detto oggi il *Cappellone degli Spagnoli*. In cotesto dipinto, dice il Vasari (1), Simone « fece « la chiesa di S.ª Maria del Fiore.... com' egli l'aveva ritratta « dal modello e disegno che Arnolfo architettore aveva lasciati nel- « l'Opera, per norma di coloro che avevano a seguitar la fab- « brica dopo di lui. » E questa chiesa, dicono i soliti tricuspidofili, volere o no, ha una facciata tricuspidale.

Io, in verità, allorchè penso come tanti letterati ed artisti si sono fino a qui genuflessi dinanzi a cotesta immagine grottesca ed alla frottola che l'ha accreditata; allorquando penso come a cotesta roba da mettersi in canzone ci hanno giurato sopra, incensandola predicandola ed illustrandola con la penna e col compasso, rimango attonito per gran meraviglia, e debbo sempre più convincermi della verità dolorosa di quanto io deplorava al principio di questo scritto: la leggerezza, cioè, de' nostri studj, e la nostra poca scienza dell'arte. Perchè, se noi fossimo veramente nutriti a studj forti e severi, e se conoscessimo a prova le cose nostre, avremmo dovuto sapere da un pezzo,

1.° Che le pitture del Capitolo di S.ª Maria Novella non possono essere opera di quel Simone, di cui il solito Vasari ignora al solito il nome, la vita, la morte e le opere. (2)

2.° Che al tempo di Simone non solo coteste pitture non esistevano, ma non esisteva nemmanco l'edificio sul quale poi furono fatte. (3)

(1) Nelle vite d'Arnolfo e del Memmi.

(2) Circa al Capitolo di S. Maria Novella, alle di lui pitture ed al loro autore vedi l'Appendice II posta in fine al presente scritto. Adesso dirò soltanto che il Vasari le fa eseguire da Simone al tempo ch'era in Firenze il Cardinale Niccola da Prato (1303), vale a dire in un'epoca in cui Simone aveva 18 anni; e, quel ch'è meglio, glie le fa fare 47 anni prima che il Guidalotti pensasse a fondare il Capitolo suddetto. In esse poi fa ritrarre Papa Benedetto XI, *che tenne la sedia a Avignone,* mentre tutti sanno che la sede pontificia fu trasferita in Avignone dal di lui successore Clemente V. Vi fa ritrarre altresì il Petrarca, che, nato appena d'un anno, vagiva allora nelle fasce; vi fa ritrarre Madonna Laura, che non era anche nata ecc. ecc. Nè questo è tutto: Simone da Siena il Vasari lo chiama Simon Memmi, ed invece era Simone Martini; gli dà per fratello Lippo, suo cognato, e per fratello aveva invece Donato, pittore. Gli fa dipingere un subisso di cose dopo che tornò da Avignone, e da Avignone non tornò mai: chè ci morì, poveretto! Gli attribuisce opere che non sono sue, ed altre non gli attribuisce che invece lo sono; e così via discorrendo.

(3) Vedi la precitata Appendice II.

3.° Che la chiesa colà ritratta non può rappresentare il disegno di quell'Arnolfo di cui il Vasari, al solito, falsa la vita, la morte, le opere e il nome (1); e questo appunto perchè ha una facciata tricuspidale, mentre è provato che la tricuspide non esisteva allorquando Arnolfo dava opera alla facciata del suo Duomo.

4.° Che essa non può nemmeno rappresentare il disegno di un architetto qualsiasi, perchè brutta accozzaglia di concetti e di stili disparatissimi, e perchè trattata in modo contrarissimo alle leggi e alle consuetudini dell'arte di quei tempi. (2)

5.° Che essa allude in qualche modo a un concetto generale il quale non fu assunto dal Duomo di Firenze che nel 1357; in

(1) Il Vasari dice che Arnolfo era figliuolo di Lapo tedesco, ed invece era nato da Cambio di Colle di Val d'Elsa; lo fa scolaro di quel suo padre putativo, ed invece fu discepolo di Niccola Pisano; lo fa morire 10 anni prima del tempo, e ha ragione: perchè, se no, avrebbe fatto tutto il Duomo di Firenze, tranne la Cupola, in 12 anni; e questi, cospetto! son troppi. Epperò glielo fa fare, co' marmi e tutto, in due anni, che sono una cosa giusta, e ci s'entra bene. Lasciamo pure che quegl' insulsi libri dell' Opera di S.[a] Maria del Fiore ci dicano che per condurre il Duomo fino al punto della cupola ci vollero 124 anni, cento consigli, tante mutazioni e tanti architetti. Il Selvatico ha tutte le sue buone ragioni di ritenere come *provato* che il Vasari non falla, e che egli *era anzi bene istruito delle vicende subite dalla nostra chiesa nel procedere della sua costruzione.* (*Voti e pareri diversi*, pag. 43). E noi non lo vogliamo distogliere da così dolce illusione.

(2) Per esempio, nell'architettura dell'arco acuto, a meno che non si tratti di portici, è contro le consuetudini porre *all'esterno* i capitelli al disotto delle grandi arcate, e al disotto del ballatoio; come ce li hanno posti nel corpo anteriore di quella chiesa dipinta; peggio che peggio poi sulla sommità degli sproni e sotto gli architravi orizzontali delle cuspidi, come si vede colà nel corpo delle tribune. Per regola generale, nel medio evo ogivale i capitelli *all' esterno* non si usavano altro che nelle porte, nelle finestre, nelle arcature decorative (e non sempre), nei tabernacoli, nelle nicchie ed in simili altre piccole cose; non già nei grandi partiti e nei membri essenziali dell'edifizio. Qui dunque o Arnolfo architettava a casaccio e contro le regole, il che non è dato supporre, o cotesta roba non appartiene nè a lui, nè a qualsivoglia altro il quale sapesse d'architetture.

Bellissimo poi ed opportuno al sommo quell'ultimo sprone, messo là proprio a contatto delle cuspidi minori di quella facciata! La quale, per di lui grazia, non è più una facciata tricuspidale, come dicono que' nostri signori; ma sì una facciata di genere nuovissimo, un misto di cuspidi e di sproni, per la quale invito i tricuspidofili a cercare un più opportuno vocabolo, e delle più opportune ragioni.

un' epoca, cioè, in cui Arnolfo e Simone erano morti da un pezzo. (1)

6.° Che essa non può nemmeno riferirsi a quest' epoca nè rappresentare il Duomo d' allora, per l' assoluta inconciliabilità che vi è fra il modo con cui è dipinta e le misure e le distribuzioni che si erano allora stabilite per il Duomo medesimo.

7.° Che certi caratteri architettonici rivelati da alcuni particolari di quel dipinto discendono anch' essi al di quà della morte di Arnolfo e di Simone. (2)

8.° E finalmente che tutti i partiti architettonici di quella chiesa, oltre essere agli antipodi di quelli del Duomo attuale, sono altresì in piena opposizione e al disegno vero di Arnolfo, e a tutti gli altri disegni che gli successero fino a quello definitivo del 1367.

E tutto ciò sapendo, ci saremmo da un pezzo accorti che la chiesa ritratta nel Cappellone degli Spagnoli altro non è che un ghiribizzo di pittore; il quale, se ha voluto con esso arieggiare in qualche modo il concetto assunto dal Duomo fiorentino nel 1357, tuttavolta in ciò fare si è riserbato quella libertà ecletica e fantastica concessagli dall' arte propria (3); e di quel ghiribizzo curioso ci saremmo guardati bene dal farne, come ne abbiamo fatto, pur troppo!, uno dei nostri idoli, uno dei nostri poli, una fonte precipua d' ispirazione per la facciata del Duomo. E in verità non ci voleva che la dolcezza del nostro sale per fare alla memoria di quel buon Arnolfo l' insulto sanguinoso d' una chiesaccia di quella fatta: goffa, bitorzoluta e messa su a pezzi e bocconi che fanno tutti a' calci fra loro (4). Chè s' egli avesse

(1) Tutte le cose che in questo o nei seguenti periodi si asseriscono intorno alle varie fasi del Duomo, ai loro speciali caratteri ecc. vogliono dimostrazioni le quali esigono largo apparato di critica e lungo corredo di documenti e di fatti; e non potendo esser questo il luogo da ciò, io riserbo tali dimostrazioni a quello studio storico-critico sul Duomo, il quale, come ho già detto, conto di pubblicare fra breve.

(2) Tali sarebbero, per es: il modo con cui sono trattati i frontespizi delle porte, e le cuspidi e i trafori delle finestre.

(3) Forse chi sa che il pittore con quella sua bizzarra accozzaglia di parti prese da questa o da quella chiesa non mirasse appunto a viemeglio estrinsecare co' segni visibili il concetto astratto della Chiesa universale da lui simboleggiata in quell' edifizio.

(4) Per constatare la verità di quanto io dico intorno alla bruttezza di cotesta chiesa, io mi rimetto al dipinto stesso del Cappellone, e a quel di-

davvero sì gran peccato sull'anima, l'architettore famoso diventerebbe un flagello di fabbriche da meritarsi, più che le statue, la gogna ed il nerbo.

Del resto io mi pento quasi d'avere speso tanto tempo e tante parole intorno a così strani argomenti: i quali, come già dissi da bel principio, quando pure non fossero falsi siccome sono, tuttavia non approderebbero a nulla: imperocchè non solo io vorrei che il Duomo nostro fosse davvero d'Arnolfo, e che la tricuspide, tipo nazionale davvero, gli fosse coeva e carissima; ma io vorrei altresì che tutta l'Italia medievale fosse irta di punte, di pinacoli, di cuspidi e di tricuspidi: eppure io dico che, ad onta di tuttociò, noi non avremmo ragione e diritto di applicare a S.ª Maria del Fiore una facciata tricuspidale: imperocchè se si provasse, come infatti è provato e riconosciuto da tutti, che l'architettura del Duomo nostro costituisce uno stile tutto originale e *sui generis*, che si differenzia perciò da quello delle altre chiese italiane; se si provasse, come infatti si prova, che le tendenze di questo suo stile, nuovo, unico, eccezionale repugnano essenzialmente a quelle della pretesa vigente tricuspide; in una parola, se si provasse che i Fiorentini vollero crearsi un Duomo che fa razza da sè, io non so davvero chi avrebbe la faccia da sostenere che questo Duomo deve accoppiarsi ad una facciata che fa razza con gli altri e che non vuol far razza con lui. (1)

segno geometrico che ce ne diè l'architetto Alvino nel suo opuscolo intitolato *Gli Orbi.* Però io vorrei domandare in un orecchio a questo mio egregio amico, ch'è così maestro di eleganze e che si è mostrato così capace di belle composizioni, se per avventura vorrebbe egli ritenere come fatto proprio quella triaca architettonica che egli con tanta disinvoltura attribuisce ad Arnolfo. E se a questa domanda non gli venisse (Dio lo salvi sempre!) un colpo apoplettico dallo spavento, sarebbe davvero un bel fatto! Che carità cristiana è dunque questa di fare ad Arnolfo quello che non vorremmo fosse fatto a noi?

(1) Dice il Marchese Selvatico, che gli architetti del medio evo, anco i più famosi, non avevano a schifo di ricopiarsi l'uno con l'altro; anzi « fissato « che avevano un tipo, specialmente nelle cose spettanti a religione, lo man- « tenevano sempre, contentandosi solamente di variare alquanto i dettagli « e di perfezionare la forma.... Ciò dimostra che gli artisti del sec. XIV « aveano, relativamente all'arte religiosa, il principio medesimo degl'insigni « artefici della Grecia, i quali, si chiamassero essi Mnesicle, Ictino, Callicrate « o Fidia, quando dovevano alzare un tempio per esempio periptero, ipetro, « lo foggiavano tutti nell'istessa maniera e quasi con le medesime propor-

La causa delle tricuspide in ordine al Duomo non è dunque una questione storica e archeologica, come ci vanno ricantando i tricuspidofili. Essa è una questione d'arte, di convenienza. Bisogna dunque vedere come ed in quanto il sistema tricuspidale consuoni o repugni al genio, allo stile, alle leggi ed alle condizioni speciali di S.ª Maria del Fiore. I tricuspidofili (e ne avevano ben donde) hanno sempre cansato di portare la questione su questo terreno; eppure qui appunto dobbiamo portarla: chè questo è il modo di sollevarla a livello della ragione filosofica e d'indirizzarla al vero, sottraendola ai sofismi d'una scienza sgambata, ed agli andazzi d'un grossolano empirismo.

Cominciamo dunque dall'esaminare il sistema tricuspidale così in genere, per istudiarlo poi in specie, vale a dire, applicato a S.ª Maria del Fiore.

Non so se sia più vero, ma fino a questi ultimi tempi almeno s'è usato sempre dire e prescrivere in tutti i trattati d'architettura, che ogni sistema architettonico, per esser buono e lodato,

zioni. » (*Seguito ai voti e pareri diversi*, pag. 24) — A sentire questo discorso parrebbe che in Italia a ogni svoltare di canto dovessimo trovarci dinanzi a *quel famoso tipo fissato e mantenuto sempre,* cioè, dinanzi a una facciata tricuspidale; e infatti in Grecia, siccome un tipo c'è davvero, comunque si tratti d'una civiltà e d'un'arte scomparse da secoli e che debbono raccapezzarsi fra mezzo a scarse rovine, quei templi peripteri ipetri ecc. io li trovo sempre e in Atene, e in Egina, e in Corinto, e in Figalia, e in Elide, non che in Teo, in Samo, in Efeso, in Sardi, in Priene, in Selinute, in Segeste, in Agrigento, in Siracusa ed in Pesto; laddove nell' Italia del medio evo, quantunque si tratti d'una civiltà e d'un'arte i cui monumenti restano in piedi tuttora, quelle famose facciate tricuspidali non le trovo altro che a Orvieto ed a Siena. Il Selvatico qui dunque fa una storia e una critica a comodo e ad *usum delphini*. I fatti all'opposto smentiscono inesorabilmente quell'immutabilità dei tipi medievali, da lui asserita. Anzi nulla di più fecondo e di più vario dell'Arte del medio evo; e le nostre Scuole architettoniche così numerose e così diverse fra loro ne sono una prova. L'egregio nostro scrittore adunque, oltre ad avere accampato una massima che non regge, ha avuto il poco buon garbo di scegliere un momento dei più inopportuni. Ed in vero torna male il sostenere l'immutabilità dei tipi medievali allorquando si parla di un monumento come il Duomo, il quale col fatto dimostra così sovranamente d'essere una creazione originalissima, unica, eccezionale: tanto che il di lui stile non ha riscontri, non che in Italia, non che in Toscana, nella stessa Firenze; e come ben diceva il mio egregio amico, prof. Camillo Boito (in uno de' vivaci suoi scritti), esso non può chiamarsi altro che *stile di S.ª Maria del Fiore*.

deve avere un tal certo nesso co' modi statici e con la economia essenziale dell'edifizio a cui si applica. Il sistema tricuspidato non obbedisce davvero a cotesto precetto: le forme che esso assume nella sua parte finale, dove appunto dispiega i suoi caratteri più salienti, non possono prestarsi ad alcun significato essenziale; esse sono anzi una impossibilità, una menzogna architettonica: chè non v'è al mondo struttura d'edifizio, per quanto si escogiti, la quale sia compatibile ad esse, e che abbia, come esse accennano, quei tetti, impostati a quel punto, inclinati a quel modo e combinati fra loro con quel tale artifizio. Guardate infatti una tricuspide da tergo; e da tutte quelle sue cose che scappano fuori per ogni parte sopra le linee terminali dell'edifizio capirete subito quant'è razionalmente impossibile, quant'è bugiarda. (1) Le ragioni della tricuspide non bisogna dunque cercarle, nè possiamo trovarle nel campo della statica, della correlazione, della convenienza. Esse si rinchiudono tutte nel giro estetico, e così infatti doveva essere. Pare indubitato che il Maitani ad Orvieto con quelle sue cuspidi, con que' suoi pinacoli, e perfino con tutte quelle sue istorie a musaico campìte sull'oro avesse in animo d'inalzare un trittico gigantesco; chè dal trittico appunto, se

(1) Manco male che in questo mi dà ragione anche il Marchese Selvatico. — « Il sistema tricuspidale, dice egli stesso, non ha razionalità, perchè non « è collegato alla costruzione, e rimane indipendente da essa. » — (*Seguito ai voti e pareri diversi,* pag. 14.) E altrove, parlando delle cuspidi, così si esprime: — « Possono dirsi veramente conformi alle leggi della bellezza? Possono dirsi « conformi a quelle della ragione e della convenienza? Questo è un altro di« scorso. » — (*Voti e pareri diversi,* pag. 45). E finalmente chiama *giustissima* l'obiezione che io feci in questo senso al sistema tricuspidale, nella mia precitata Memoria, consentendo anch'egli « che in architettura nulla abbiasi a fare « di finto; perocchè questo si oppone alle leggi della ragione e della statica. » (Ivi, pag. 46). Dunque il Selvatico stesso, che è il gran patriarca dei tricuspìdofili, viene qui a confessarci che, se non fossero le ragioni storiche e archeologiche, egli sarebbe il primo a far balzare la tricuspide d'un grandissimo calcio. Ma le ragioni storiche e archeologiche se ne sono gite in piena sconfitta; dunque?....

Non basta: il Selvatico su questo proposito ha voluto farsi una confessione anche più curiosa e più strana: Egli dice che se oggi si dovesse erigere una chiesa di stile medievale italiano, *le tre cuspidi egli le stimerebbe inopportunissime,* perchè false, irrazionali, slegate ecc. (*Seguito ai voti ecc.* pag. 13), *e non consiglierebbe per certo nessun architetto, per quanto devoto alle tradizioni e al ritualismo cristiano, di usare in una fabbrica di nuova costruzione le cuspidi al modo italiano.* (*Voti e pareri,* pag. 45).

l'apparenza non inganna, ripete origine l'idea tricuspidale. Ora, come la genesi di cotesta idea emerge da questo tipo meramente estetico, ed all'infuori delle condizioni essenziali dell'arte, così va bene che la di lei estrinsecazione trovi anch'essa nel ciclo estetico, le sue ragioni, ed altre non ne abbia all'infuori di esso. Ma se non disdice che un trittico, un tabernacolo o qualsivoglia altro cimelio, piccole cose tutte e volte ad intento decorativo, trovino argomento soltanto nelle norme del bello, non so però quanto si addica che una facciata, parte nobilissima dell'edifizio, s'acqueti soltanto al lenocinio estetico, e che, priva di sua ragione essenziale, si sequestri dai principii del vero e dalle leggi della costituzione architettonica. Per questo il sistema tricuspidale, architettonicamente considerato, non merita lode nemmanco se tu lo prendi in astratto. Bisogna però convenire che, sotto il punto di vista estetico, esso non manca di pregi, perchè si rientra allora nella di lui genesi e nel di lui genio. Tuttavolta cotesti pregi hanno un'assai limitata sfera d'azione. Il sistema tricuspidale, siccome quello che con le sue tendenze tutte decorative si astrae dalla ragione del proprio edifizio, è bello a vedersi ogni qualvolta possiamo guardarlo astrazion fatta dall'edifizio medesimo; ma allorquando dobbiamo avere contemporaneamente sott'occhio ambidue queste cose, il che intraviene nei più dei casi, allora cotesto sistema, costretto a svelarsi nella sua falsità ed a mostarsi cosa disciolta e diversa,

« Cade nel fango, e se brutta e la soma; »

condizione inevitabile di tutto che non rientra nelle leggi supreme del vero. E in verità, se i Duomi d'Orvieto e di Siena noi li guardiamo di fianco, io credo che qualunque più modesta ma più razionale facciata loro gioverebbe meglio di quello che non li offenda quella che hanno nobilissima e rara.

Nemmeno la lode estetica può dunque competere intiera al sistema tricuspidale: il quale, per divorziarsi meno dal retrostante edifizio, bisognerebbe trovasse l'edifizio medesimo preparato a riceverlo per similarità di modi, cioè, per intervento di cuspidi; ma siccome in niun luogo le cuspidi, specialmente schierate, possono avere interpetrazione essenziale, chè l'hanno soltanto decorativa, così, ciò facendo, avverrebbe che, mentre da un lato s'avrebbe guadagno nell'unità della decorazione, s'avrebbe

scapito, e più grande, dall' altro nella unità e nella saviezza della composizione: in quanto che allora, non solo la facciata, ma sì anche tutta quanta la fabbrica l'avremmo sottratta alla ragione architettonica, per darla tutta in braccio alle velleità vuote delle blandizie ornamentali; e questo è gran vizio nell'arte.

Tale è pertanto il sistema tricuspidato, quand'anco si faccia astrazione dal Duomo nostro; che se poi vogliamo riferirlo ad esso, allora le incompatibilità e gli assurdi crescono a dismisura e si fanno giganti. La tricuspide e il Duomo di S.ª Maria del Fiore sono inspirati da un genio così diverso ed opposto, e s'improntano a tanta disparità di forme, che, per dirla con quel balzano ingegno del Lippi, riescono fra loro

« . . . . per natura
« Nimici più che i ladri del bargello; »

e il volerli amicare sarebbe impresa più scabra che il voler mettere insieme il fuoco con l'acqua. L'indole infatti e le tendenze della tricuspide sono tutte per il verticalismo e per il moto saliente; e questo non solo in potenza, ma sì ancora in atto: chè, appunto per quella sua smania infrenabile di gittarsi su in alto, la tricuspide con ogni sua linea varca i confini del proprio edifizio e si caccia tutta di sotto la di lui sacoma terminale. Il Duomo di Firenze, all'opposto, ha la più spiegate tendenze orizzontali: tutte le sue parti sono tagliate orizzantalmente da tante fasce colorate, da tante linee, da tante cornici che non v'è edifizio al mondo, a qualunque architettura appartenga, che ci mostri altrettanto. Nel suo contorno terminale poi nessun accenno di salienza, per lontano che sia: quindi non ombra di cuspidi, di pinacoli, di cose insomma che accennino a voler turbare la quiete di quel suo moto orizzontale, che è il genio inspiratore di tutta quella creazione; per cui ebbi a dire altra volta, che il Duomo di S.ª Maria del Fiore è l'orizzontalismo monumentato (1).

(1) Vedi la precitata mia Memoria sulla facciata del Duomo a pag. 29. Il Marchese Selvatico credette allora confutare le ragioni da me addotte su questo proposito, con le seguenti parole: — « Quest'obiezione non è fulcita dal « fatto, perocchè i frontoni acuminati di alcune porte e finestre laterali del « Duomo fiorentino sormontano e spezzano parecchie fra le cornici o fasce « orizzontali fra cui essi si elevano. » — (*Voti e pareri diversi,* pag. 46). E qui davvero fa meraviglia che un uomo serio, come il Marchese Selvatico, non

Questa disparità di genio, queste contrarietà di forme ci mostrano quale imperdonabile errore sarebbe applicare ai fianchi del nostro Duomo una facciata tricuspidale. A Orvieto, a Siena un disaccordo tra la fronte e i suoi lati poteva anco tollerarsi: imperocchè colà può dirsi che la facciata è tutto; ma a Firenze, in quel Duomo che suonò tanto famoso finora appunto per la venustà e per la ricchezza architettonica de' suoi lati, come potremmo noi (ripeto quel che dissi altra volta), « come potremmo noi, senza commettere un sacrilegio, fare astrazione da questi, frantenderli, dimenticarli nella composizione della nuova facciata? » (1)

I paladini della tricuspide su questa questione precipua della convenienza, del carattere, dello stile ci hanno sempre scivolato sopra; ma scivolando spesso spesso si cade; e qui appunto cadono, e cadono male. L'osservanza al carattere ed allo stile è la condizione *sine qua non* d'ogni composizione architettonica che voglia essere perfetta, e non so davvero se, per far grazia alle fantasie acuminate di costoro, si consentirà di sottrarre il Duomo di Firenze a questa legge costante, di spogliare l'arte di questo suo diritto universale. Del resto io non mi sgomenterei punto a cogliere i tricuspidofili nelle stesse loro reti: io vorrei

abbia scorto la poca serietà del suo confutare. E come non vede egli la brutta confusione che fa nel contrapporre i partiti subalterni allorquando si discute del concetto generale? Nel mettere avanti le linee secondarie e riposte allorchè si tratta delle grandi linee fondamentali costituenti la sacoma dell'edifizio, alla quale principalmente s'improntano il carattere e lo stile dell'edifizio medesimo? E come non capisce egli che, menando buona quella sua massima, in forza della quale la forma generale della fabbrica si deriva e s'inspira a quelle de' suoi particolari, si verrebbero a sanzionare per essa tutte le più matte cose del mondo?... Ma, e poi, in che discorsi mi vado io confondendo? O non è forse l'istesso Marchese Selvatico (e quì è dove ci perdo proprio il cervello), non è forse in quell'istesso suo scritto, che, da quel maestro che egli è, coteste cose che io dico, me le insegna e me le dice egli pure? Ecco qui le di lui parole: — « È opinione dei più valenti trattatisti « d'architettura, raffermata dall'esperienza, che il carattere d'un edificio « *non viene stabilito dallo stile de' suoi dettagli, ma dalla linea esteriore del suo* « *complesso e dalla forma delle sue masse.* » — (*Seguito ai voti e pareri*, pag. 7. O perchè dunque, s'egli la pensa così, vuol desumere il carattere della nostra facciata *dallo stile dei dettagli del Duomo?* E perchè biasima me, che, giusto appunto com'egli insegna, voglio desumerlo *dalla linea esteriore del suo complesso e dalla forma delle sue masse?*

(1) Memoria suddetta, pag. 30.

fare, per esempio, (Dio mi perdoni!) una facciata tricuspidale per S.ª Maria del Fiore, ponendovi tabernacoli, nicchie e particolari tali che, in luogo di rammentare la scuola fiorentina, ricordassero quelle senese, veneziana o lombarda; e giuoco la testa che i tricuspidofili stessi sarebbero i primi a gridarmi la croce addosso, come a ignorante trasmescolatore di stili. Per cui, sentite bellissima che è questa!: trasandare il carattere del Duomo in quanto concerne un tabernacoluzzo, una nicchia, una linea qualunque, Dio liberi!: è un peccato mortale; ma il metterselo però sotto piedi in quanto riguarda il genio inspiratore e le tendenze sacramentali del monumento; in quanto *concerne la linea esteriore del suo complesso*, la quale (dice il Selvatico) decide del carattere e dello stile della facciata (1) questo non è un errore, non è un peccato; anzi è uno zucchero, un bericuocolo, una cosa che va co' suoi piedi. Vedi, o benigno lettore, a che mal partito è la logica di quei poveretti! (2)

(1) Vedi la nota precedente e la susseguente.

(2) Bisogna però che per giustizia io eccettui il Marchese Selvatico, il quale, ne' precitati suoi scritti, per ciò che concerne l'osservanza alla convenienza, al carattere e allo stile è pieno di buone massime. Non importa che poi, applicandole, egli le dimentichi: le buone massime ci sono; egli le riconosce, le proclama, le inchina, e questo mi basta. Ne volete sentire qualcuna? Ascoltate: — « In architettura, come in ogni altro ramo delle arti belle, « ciò che manca di convenienza, rende assurda la lode e più assurdo il « premio, e tanto più in questo caso (del Duomo), giacchè la Commissione « medesima (quella cioè che giudicò il Concorso del 1863) opinò *saggiamente* « nel suo Rapporto, venirne il carattere e la convenienza della facciata dal « sistema col quale essa sarebbesi coronata. » — *(Seguito ai voti e pareri diversi*, pag. 11). Sentitene adesso un'altra: — « Dal momento che una fabbrica nel « maggior numero delle sue parti presenta un determinato carattere, ragione « vuole che la sua facciata consuoni a quel carattere. » — *(Voti e pareri diversi*, pag. 40). E questa o non par detta apposta per condannare la facciata tricuspidale, la quale non *consuona a quel determinato carattere orizzontale che presenta il duomo nel maggior numero delle sue parti?* — Sentite finalmente quest'altra, che è magnifica: — « Un edificio elevatissimo con molte « linee organiche verticali che corrano dal piano al tetto *(come sarebbe giusto « il caso d'una facciata tricuspidale)* può essere quanto si voglia costituito « da forme classiche, ma avrà sempre nel suo insieme carattere medievale; « per contrario, un edificio con dettagli d'architettura a archi acuti, il quale « sia intersecato da molte linee orizzontali, e manchi di verticali organiche « che ne decidano le masse, e di frontoni acuminati, o di slanciate gugliette « *(questo è proprio il ritratto del Duomo fatto con una delle più perfette lenti*

Più altre cose a danno della tricuspide dissi nell' altro mio scritto, riferendomi allo stile, alle condizioni icnografiche e ortografiche, all' ubicazione ecc. della chiesa di S.ª Maria del Fiore. Ma avendo oggi da accampare in proposito ragioni molto più serie, mi risparmio di ripetere quelle che addussi allora, contentandomi qui di rimandarvi, se ne avrà voglia, il lettore (1). Adesso io parlerò piuttosto de' vizi della tricuspide riferita alle moli concomitanti del Duomo, e principalmente a quella del campanile. Facendo al Duomo l' oltraggio d' una facciata tricuspidale, occorrerebbe (oltre il rialzamento grandissimo delle ali) che la cuspide mediana e i due pinacoli che la fiancheggiano superassero con le loro punte di 15 metri almeno l' altezza del comignolo del tetto attuale; il che vuol dire, che vedute da molte stazioni dell' angusta piazza che ha dinanzi a sè la facciata, coteste punte, per il prolungamento de' raggi visuali, apparirebbero più alte del campanile; da tutte le parti poi che si guardassero, gareggerebbero tanto con l' elevazione di questa torre, che essa di necessità verrebbe ad esserne mortalmente ferita: perchè il carattere essenziale, necessario d' una torre è quello dell' altezza

« *fotografiche)* avrà sempre l' apparenza d' una fabbrica di stile classico. » — (*Seguito ai voti e pareri diversi,* pag. 7). Si potrebbe egli con più chiare e stringenti parole dimostrare l' incompatibilità assoluta che vi è fra il carattere del Duomo (quasi classico) e quello (arcigotico) d'una facciata tricuspidale? Ma qui dunque noi siamo pienamente d' accordo; siamo pane e cacio noi! A che dunque piatire più oltre? Io ringrazio di cuore il Marchese Selvatico per queste preziose sue confessioni; e lo assicuro che, se io dovessi mettere la mia causa antitricuspidale nelle mani d' un avvocato, non soprei sceglierne uno più abile e più efficace di lui. — Finalmente non meno preziose al mio assunto sono quelle tirate che egli fa contro il *tramescolio degli stili,* i *guazzetti architettonici* ecc. *(Voti e pareri diversi,* pag. 49 e 50). Vero è che quel suo biasimo egli lo ristringe al miscuglio degli stili medievali con quelli del Risorgimento; e se si trattasse d' aver che fare con un cervello grosso, andrebbe bene: perchè so anch' io che a un cervello grosso bisogna mettergli davanti un bufalo e un' oca per fargli acquistare la nozione di due cose diverse; ma un uomo cultissimo e dotato di sì squisito sentire, com' è il Marchese Selvatico, ritengo che del bufalo e dell' oca non debba averne bisogno; e come egli giustamente riprova il miscuglio delle forme classiche con quelle del medio evo, così, per essere consentaneo a se stesso, deve anche condannare il tramescolio degli stili medievali, allorquando appartengono a scuole diverse ed allorquando hanno opposto carattere, giusto com' è nel caso della tricuspide e di S.ª Maria del Fiore.

(1) Vedi la mia precitata Memoria. Parte II, cap. II, pag. 26-34.

predominante; e senza di questo essa si rende assurda nello scopo, e contradittoria nella forma. Lascio poi considerare al benigno lettore il bel contrapposto che farebbe una facciata tutta puntuta, messa lì a quattro passi di distanza da un campanile che, in barbagrazia a tutti i suoi confratelli terminati da punte, gli è preso il ghiribizzo di finirsene in piano (1). Certo che cotesto sarebbe uno spettacolo magnifico che tutta rivelerebbe la profonda sapienza e il sommo talento estetico di chi l'ha preparato! Può darsi che i paladini della tricuspide covino in corpo il pensiero di riportare sul campanile quella piramide che non ci vollero più i nostri vecchi (unica sanatoria dei gravi sconci che ho registrato); ed io, se si contentano, non ho nulla a ridirci; ma ora come ora, fino a che l'alto evento non è maturato, dico e sostengo che *la tricuspide uccide il campanile.* E fosse questo soltanto, poco male! (vero?): ma v'è di peggio, e di peggio assai: v'è che *il campanile alla sua volta uccide la tricuspide;* e questo fatto lacrimevolissimo, che basta esso solo a rendere *impossibile e insana* nel Duomo ogni idea tricuspidale, ve lo provo adesso come quattro e quattro fa otto.

Veniamo a noi: Qual'è il genio, l'indole che spiega il sistema tricuspidato? A quali tendenze si volgono tutte quelle sue linee? L'abbiamo detto pocanzi: al verticalismo, alla salienza, alla preponderanza su tutto e su tutti. Quei piloni, quei pinacoli che si drizzano baldi su al cielo; quelle cuspidi fuggenti su in alto, quell'insieme di cose insomma che tutto sormonta e tutto posterga, cacciandosi sotto ogni linea, ogni parte del proprio edifizio, questo sistema di cose ha un suo linguaggio che dice: — *sopra di me nessuno.* — A cotesto sistema ponetegli adesso allato una torre. Ebbene; cotesta torre che per il suo ufficio, per il suo carattere, per la sua movenza, per le sue linee grida alla sua volta alla facciata — *ed io sopra di te,* — cotesta torre uccide la tricuspide; perchè la investe proprio nel cuore, perchè la colpisce a morte nel suo concetto, nella sua tendenza, nelle sue forme; e, una delle due: o questa tricuspide non bisogna inalzarla, o questa torre bisogna distruggerla. E dov'è infatti al mondo facciata tricuspidale che abbia la stoltezza d'una torre al suo fianco? Mettete una torre accanto alle facciate de' Duomi d'Orvieto e di Siena, e quelle altere signore del monumento voi

(1) Qui ci sarebbe proprio il baratto delle parti e dei panni. Sarebbe il carnevale dall'architettura fatto alle spalle di quel gruppo venerando di edifizi.

le vedrete allora come tosto discendono al grado d'ancelle prostrate! Lorenzo del Maitano comprese sì bene l'insofferenza della tricuspide di fronte a qualsiasi predominio (e come no, s'ei la creava appunto informata a questa tendenza?) che in quel suo Duomo d'Orvieto masse predominanti non ce ne volle nè vicine nè lontane; e così, privo com'è di torri e di cupole, la tricuspide sola giganteggia e trionfa (1). Le opere de' grandi maestri bisogna dunque vederle, e non con gli occhi del volto soltanto, ma sì con quelli ancora dell'intelletto, penetrando nel loro genio e nelle loro ragioni riposte; e la sapienza che esse ci riveleranno sotto uno sguardo indagatore e studioso risparmierà a noi la vergogna di dolorose insipienze.

Queste cose ch'io dico sono si chiare e badiali che le vedrebbe, come suol dirsi, un cieco e le capirebbe un'idiota. Ma se non bastano ancora, se se ne vuole altre prove, eccomi pronto a fornirle. Facciamo dunque un'ipotesi. Là dietro alla tribuna centrale di S.ª Maria del Fiore supponiamo per un momento che ci abbiano fatto un campanile, bello di tutte le bellezze dell'arte, e che si lasci alquanto al di sotto la cupola lì vicina. Io per me faccio scommessa che, tolti i pazzi e gli scemi, tutti coloro che lo vedessero direbbero ad una voce, che cotesto campanile è la morte della cupola, e che reciprocamente la cupola è la morte di quel campanile. Essendo che la cupola tende a predominare su tutto il corpo delle tribune; e questa tendenza è giusta, è necessaria, e vuol'essere perciò rispettata. Ora l'istessa tendenza soverchiatrice che ha la cupola di fronte al gruppo delle tribune, la possiede del pari la tricuspide di fronte al corpo anteriore della chiesa; e tanto l'una che l'altra di esse gridano con pari diritto, con pari forza, con pari voce: — *nessuno sopra di me.* —

« E come l'un pensier dall'altro scoppia, »

così dai termini di questo esempio viene altresì ad emergere, che,

(1) In quell'infelice secolo che fu per le arti il secento fu deliberato di fare al Duomo d'Orvieto un campanile. (*Il Duomo d' Orvieto descritto e illustrato per Lodovico Luzi.* Docum. CLXXIV, pag. 521). Ma, come Dio volle, cotesta nefandità non fu perpetrata. — Quanto poi al Duomo di Siena è da notarsi che il campanile e la cupola erano già fatti molto prima che si pensasse a una facciata tricuspidale; e benchè a Siena il campanile sia distante dalla facciata stessa, e non lì a due passi come a Firenze, tuttavolta io son certo che se avessero dovuto erigerlo dopo che fu fatta la tricuspide, l'avrebbero impostato molto più distante.

non solo il campanile è fatale alla tricuspide, ma che le è fatale altresì la cupola: perchè la cupola, benchè distante, è immensa e massima su tutte le altre del mondo, e con la grande sua mole e con la sterminata sua altezza sormonterebbe spessissimo, acciaccandole, le linee tricuspidali della facciata; le quali, come si è detto, non vogliono a nessun patto soverchiature nè acciacchi.

Per cui, allorchè la Commissione giudicante l'ultimo Concorso volle scegliere a ogni costo una tricuspide per la facciata del Duomo, ed allorchè la Deputazione promotrice volle a ogni patto deliberarne l'esecuzione, esse fecero, respettivamente, una scelta e una deliberazione a metà. Se volevano fare davvero una scelta e una deliberazione completa, dovevano aggiungere: — *e anco diciamo che si distruggano il campanile e la cupola.* — (1)

E adesso, dopo tutto quello che ho detto e provato, allor-

(1) Il malo accordo fra la tricuspide e la cupola lo notai ancora, in qualche modo, nell'altra Memoria (a pag. 32); e, in quanto attiene allo stile, l'aveva altresì notato la Commissione giudicante il primo Concorso del 1863 (Vedi il suo Rapporto a pag. 23). Il Marchese Selvatico opina invece che cupola e tricuspide s'accozzino tanto bene insieme che meglio non si potrebbe; e crede dimostrarcelo con queste parole: — « Si provi, di grazia, a levare dal-« l'altare d'Orsanmichele le cuspidi che appunto si rizzano dinanzi ad una « cupola, e si vedrà qual goffo e misero aspetto prenderà quella meravigliosa « creazione del sommo ingegno che fu il Michelangelo del medio evo. » — (*Seguito ai voti e pareri,* pag. 13). — O senta dunque l'illustre scrittore:

Se un altare fosse una chiesa;

Se una cuspide fosse una tricuspide;

Se questa tricuspide sottostasse immediatamente al tamburo della cupola del Duomo, e facesse parte integrante di essa, come nell'altare d'Orsanmichele la cuspide sottostà e fa parte integrale del tabernacolo e della sua cupoletta; e se finalmente ci fosse un matto che non ce la volesse e le gittasse il biasimo addosso, in questi casi io per il primo farei di cappello all'esempio addotto da lui. Perchè un tutto non può, senza danno, smembrarsi d'alcuna delle sue parti, e perchè non si può sfondare il petto ad un uomo per dar gusto ad un matto. Ma allorchè siamo fuori in tutto e per tutto da queste condizioni e da questi termini di confronto; allorchè la facciata è distante ottanta metri circa dalla cupola; allorchè la facciata appartiene al corpo anteriore della chiesa e la cupola al corpo posteriore delle tribune, in questo caso i discorsi e gli esempi del Marchese Selvatico, sono esempi e discorsi fuori di luogo: chè questo anzi è il caso di sollevare (come l'ho sollevata) la questione, se le tendenze, la mole e la forma della cupola osteggino per avventura le tendenze la mole e la forma della facciata: essendochè le varie parti d'un edifizio, comunque spettanti a corpi diversi, debbono soccorrersi e armonizzare fra loro, e non tirare ad uccidersi l'una con l'altra.

quando ripenso ai partigiani della tricuspide che mi scappano fuori con quelle loro istorie, con quelle loro archeologie, con Arnolfo, coi continuatori, coi tabernacoli, col Cappellone e col Memmi, scorrazzando da Orvieto a Siena, da Mantova a Bologna, mi prende compassione di tanta fatica, e son mosso a dir loro: — Risparmiatevi, o cari, tanto sudore e tanto viaggio! Non siate così randagi, anzi, non vi movete d'un passo! Alla bisogna nostra basta e ce ne avanza che voi ve ne restiate tutti sulla piazza del Duomo, e che guardiate e che vogliate vedere. Pocanzi, per contentarvi, feci l'ipotesi che tutta l'Italia medievale fosse irta di cuspidi e di pinacoli; e vi provai che, anche in cotesto caso, per la tricuspide non c'era grazia. Ora poi delle ipotesi ne faccio un'altra e più bella, sempre per gran voglia che ho di vedervi contenti. Suppongo dunque che sia chiaramente e inappellabilmente provato che tutti i Capomaestri del Duomo nostro, da Arnolfo al Brunelleschi inclusive, abbiano sempre e poi sempre avuto in animo di fare a S.ª Maria del Fiore una facciata tricuspidale (vedete larghissima ipotesi!); e che là, nella stanza dell'architetto dell'Opera, dove dei disegni del Duomo non c'è nemmanco un biracchio, essi ce ne abbiano tramandato uno, bellissimo magari quanto quello del De Fabris. Ebbene quand'anco ciò fosse, tutto questo non proverebbe altro che quei buoni antichi nostri avevano in mente di commettere un grossissimo errore. Ed io, che rammento il savio consiglio del Poeta

« Uomini siate e non pecore matte; »

e quell'altro, non meno savio, *rationabile sit obsequium vestrum;* io che ritengo che la verità d'oggi sia quella stessa di cinquecento anni fa; e che l'errore, per quanto ci venga dall'alto e per quanto abbia bianca la barba, non ha diritto ad imporcisi, io dunque, fondato come sul bronzo sugli argomenti e sui fatti che ho svolto finora, mi sentirei tanto sicuro da chiamare a convegno quegli *spiriti magni;* e, raccolti che io l'avessi a congrega, nella posizione la più rispettosa e raccorciata del corpo, e col tuono più umile e dimesso della voce, mi sentirei in diritto di parlar loro su questo metro: — Venerabili padri! Architettando, come faceste, in modo cotanto meraviglioso questo magnifico Duomo, voi deste prova al mondo di quanto potesse l'ingegno vostro, e faceste opera ammiranda e ammirata che formerà sem-

pre la gloria vostra, della nazione e dell'arte; e di ciò, noi minimi ed indegni nepoti, vi tributiamo riconoscenza ed onore. Ma a questo Duomo così originale e sì bello voi aveste in mente di farci una facciata tricuspidale; e questo, o rispettabili padri, lasciatemelo pur dire inchinato a terra col massimo ossequio, è un errore massiccio, giusto perchè è la negazione, anzi la distruzione della stessa opera vostra nobilissima. Cotesto errore sfuggì al vostro acume; e poichè fu data a noi la fortuna di rilevarlo e di poterlo ovviare, noi, minimi e indegni nepoti, per amore di voi e dell'egregio vostro operato, ci sentiamo in dovere di non ammetterlo e di non tollerarlo; ed è perciò che rispettosamente vi dichiariamo, che la vostra facciata tricuspidale, bellissima quanto quella del De Fabris, l'abbiamo mandata agli eterni riposi. —

Un simile discorso ai bigotti, adoratori a tutti i costi del passato, puzzerebbe senza dubbio di profanazione e di sacrilegio; non così però a chiunque rifugge dalle idolatrie cieche e fanatiche; a chiunque sa d'essere uomo e non pecora matta. (1) Tutti i progressi dello spirito umano non sono che altrettante tacite ed indirette accuse portate alla scarsa scienza degli avi, e sarebbe davvero curiosa, se, per risparmiare ad essi quella supposta offesa, si avesse a rifiutare il benefizio dell'accresciuta sapienza.

Ma i partigiani della tricuspide, a quanto pare, non hanno mai rilevato tutto l'assurdo che vi è nel sistema dei loro ragionamenti; onde io adesso, per ultima cosa, voglio renderlo evidente così che essi stessi abbiano a chiamarsene (se è possibile!) persuasi e convinti. E questo farò col mezzo d'un esempio, del quale ringrazio il Marchese Selvatico d'avermi pòrto l'idea. Supponiamo dunque che, giusto com'egli dice, *uno fosse chiamato a riempire*

(1) Se, per esempio, a Pisa esistesse sempre il disegno di quella torre pendente, fatto proprio dalla mano stessa di Bonanno, e se quel disegno mostrasse che l'architetto voleva portarla una metà più alta di quello che è adesso, chi sarebbe quel matto che, in ossequio a quell'antica sì ma impraticabile idea, vorrebbe dare opera a rialzare di tanto il campanile, col sicuro esito della di lui rovina? Or bene, come la cieca attuazione di un tal disegno porterebbe alla rovina materiale della torre pisana, così la cieca accettazione d'una facciata tricuspidale frutterebbe la rovina razionale ed estetica del Duomo di Firenze. O che quanto si lega alla razionalità ed all'estetica val forse meno di quanto attiene alla statica? Lo spirito val forse meno della materia?

la lacuna di un frammento d'antico poeta italiano del secolo XIV: per esempio, di Dante. Sì, supponiamo la Divina Commedia mancante di uno de' suoi Canti, e che accingendosi a completarla

> « Un *poeta* di talento
> « Questo bel ragionamento
> « Faccia a sè medesimo: »

— Il Guinicelli, il Cavalcanti, Cino da Pistoia, il Petrarca e tanti altri rimatori dei secoli XIII e XIV, contemporanei di Dante, scrissero i loro lavori poetici, in sonetti, ballate e canzoni; Dante stesso compose canzoni, ballate e sonetti degni di grandissimo elogio. La Divina Commedia è un lavoro poetico, è opera di Dante, risale a quei tempi ed ha una lacuna, dunque, per obbedire alla forma poetica dei rimatori di quell'età, cotesto Canto che manca, cotesta lacuna che vi è, bisogna addirittura colmarla o con un sonetto, o con una canzone o con una ballata (1). — Ebbene che cosa ne penserebbero i tricuspidofili d'una logica di questo conio? Scommetto che a quel mio dabbèn uomo essi non gli lascerebbero nemmanco finire coteste sue ciancie, e che gli darebbero sulla voce dicendogli: — Figliuol caro, ma che domine andate voi abbacando in quel vostro cervello, e che cosa ci venite adesso a rinfrancescare dei trecentisti e delle loro canzoni? Guardate la Divina Commedia, se Dio vi salvi gli occhi e il giudizio! Com'è scritta cotesta? Scrivete dunque il Canto nell'istessa forma e nell'istesso stile con cui è scritto il Poema. — Eppure s'accertino i tricuspidofili che, col loro modo di ragionare, essi scappucciano assai più di quel pover uomo che ho detto. E infatti v'è più fondo di verità nel dire che quei poeti ch'ei nomina erano contemporanei di Dante, che non nell'asserire la tricuspide coeva ad Arnolfo; v'è più verità nel dire che essi andavano poetando in canzoni, sonetti e ballate, che non nel sognarsi che nelle chiese italiane si andassero allora architettando facciate tricuspidali; c'è più verità nell'asserire che la Divina Commedia è opera di Dante, che non nel pretendere opera di Arnolfo il Duomo di S.ª Maria

(1) Questo paragone mi rammenta quanto rispetto alla tricuspide e al Duomo mi diceva un giorno poeticamente il Prati: — le linee del Duomo, mi diceva egli, tutte così orizzontali, quete e maestose, sono *epiche;* quelle della tricuspide, tutte verticali e salienti, sono *liriche.* — O non è dunque questo il caso preciso della Divina Commedia con la canzonetta annessa?

del Fiore; c'è più verità nel provare il costume lirico dell'Alighieri appoggiati al suo canzoniere, che non nello spacciare l'uso tricuspidale d'Arnolfo fondandosi sulle chiacchiere del Vasari e sul Cappellone degli Spagnoli; e finalmente v'è, per lo meno, tanta analogia fra un canzoniere e un poema, quanta ve ne può essere fra un tabernacolo un trittico e una facciata da chiesa. Per cui ancor io adesso alla mia volta dirò con altrettanta e più ragione ai paladini della tricuspide: — Carissimi! ma che cosa mi andate voi abbacando con Arnolfo, col Memmi, con Orvieto, con Siena, cogli altari e coi tabernacoli? Guardate Santa Maria del Fiore, se Dio vi salvi gli occhi e il giudizio! Com'è architettata essa? Architettate dunque la facciata nella stessa forma e nell'istesso stile con cui è architettata la chiesa. —

E qui davvero son sazio di tanto discutere, e cesso: perchè, ripensando a tutte le cose ho detto, mi sento oramai in diritto di concludere e di sostenere a viso aperto: *Che il sistema tricuspidale è inconciliabile nemico della chiesa di S.ª Maria del Fiore, come quello che repugna alla storia, al genio, allo stile, ed a tutte le condizioni speciali del nobile edifizio. Esso è perciò il pessimo e più condannabile fra tutti i sistemi che mai si potessero adottare per la facciata del nostro Duomo; e adottandolo si perpetra una gran colpa che in sè compendia l'offesa all'arte antica, la rovina del gran monumento, e la vergogna dell'arte italiana contemporanea.* (1)

(1) Vedi l'Appendice III in fine al presente scritto.

III.

« Di nuova pena mi convien far versi » dirò anch'io col Poeta; chè vengo adesso al secondo doloroso punto della questione. Che il sistema tricuspidale abbia un suo genio, un suo carattere e certe leggi sue peculiari io credo per fermo che nessuno penserà a contrastarmelo: imperocchè tutti i portati della mente umana s'informano a certi loro principj e a certi loro canoni, e sarebbe strano davvero che il sistema tricuspidato fosse eccezione unica a questa regola universale. Ora dunque come questo non può contrastarsi, così del pari è innegabile che, volendo attuare cotesto sistema, è forza piegare all'impero delle sue leggi, o che altrimenti siamo fuori di esso. Importa dunque altamente che si studino adesso ed il genio al quale s'inspira, e le leggi che esso c'impone.

Si capirà facile che a questo studio i materiali non possono abbondare; i testi tricuspidali non sono al mondo che due: Orvieto e Siena; e se paiono pochi non è davvero nostra la colpa, ma sì di coloro che vogliono dare al poco autorità molta e grandissima. Tuttavolta, per essere ambidue quei testi bella e nobile cosa, e per convenire che fanno entrambi nei punti più salienti della loro composizione e nella legge delle simmetrie generali, anche due come sono ci bastano. Nonostante avrò sempre più l'occhio alla facciata del Duomo d'Orvieto: sia perchè questa, uscita dalla mente dell'inventore stesso della tricuspide, è atta meglio a rivelarcene il genio; sia perchè dal suo nascere fu preordinata a quel concetto, e non lo subì a mezzo e per modo fortuito, come la facciata del Duomo senese; sia finalmente perchè. formulata in modi più larghi e solenni, risponde meglio alla grandezza ed alla maestà del monumento a cui si vorrebbe applicata.

Io non mi fermerò di soverchio sui canoni che si potrebbero trar fuori dallo studio delle misure e delle proporzioni che sono

fra le varie parti dell'assetto tricuspidale, e fra queste parti ed il tutto: perchè io non ignoro come nel comporre, variandosi i partiti secondo i casi, coteste misure e cotesti rapporti porrebbero anche perdere opportunità e scemare del pregio. Insisterò soltanto, e fortemente, sui rapporti di misura che debbono correre fra l'ampiezza delle cuspidi laterali e quella mediana, perocchè questo tiene moltissimo alla bellezza ed all'armonia dell'insieme. Ora su questi rapporti sono (e non a caso) concordi Siena ed Orvieto; essendochè in ambidue quelle facciate troviamo che la *cuspide maggiore è larga il doppio della minore, più il ventesimo;* e il loro effetto bellissimo e l'equilibrio mirabile del loro assetto terminale rendono larga ragione alla ottimità di coteste proporzioni e di coteste misure. Noi non potremmo dunque saviamente dilungarci troppo da loro; sì anzi dobbiamo farci un precetto della loro osservanza. Ed invero, tenendo la cuspide mediana troppo più ampia, essa, oltre al guastare l'armonia di tutte le disposizioni sottostanti, guasta se stessa riuscendo soverchiante goffa ed immane; guasta le sue laterali rendendole meschine troppo e strizzate, e guasta per ultimo tutta quanta la composizione, portandovi dentro il disequilibrio e l'ineleganza. Per converso poi, facendo la cuspide centrale troppo più stretta, essa perde quel diritto che ha a primeggiare, s'immiserisce, si umilia, mentre le altre due invece s'inorgogliscono a di lei spese e fuori del diritto loro; ed anche qui allora disarmonia e ineleganza e nei partiti interni e nella composizione universa. Noi non dobbiamo dunque essere più presuntuosi di quello che non fu l'architetto della facciata senese; il quale non isdegnò, ma si fece anzi una legge di ricopiare appuntino le proporzioni relative delle cuspide orvietane, tanto gli parvero belle e meritevoli di autorità! (1)

Prima che io lasci il tema dei rapporti e delle misure, voglio avvertire che a Siena come ad Orvieto la larghezza dei piloni centrali (2) è un sesto circa di quella della cuspide mediana;

(1) Vedremo a suo tempo come al De Fabris ed alle Commissioni che lo giudicarono coteste proporzioni sembrassero inveve cose viziose, meritevoli di gran correzioni, e tali da non doversene fare alcun conto.

(2) Tanto in Orvieto che in Siena i pilastri angolari sono circa un terzo più larghi di quelli mediani, e così da pilastri si trasformano in torricelle. Pensando al fatto di questa diseguaglianza ne avrei trovato la ragione seguente: Il Maitani nel Duomo d'Orvieto, costretto a porre le mani nell'opera

e che il prolungamento dei lati di questa cuspide va a cadere giusto nel centro della base del triangolo costituente le cuspidi minori. Queste disposizioni, se non si vuole che siano di rigore, sono però tali da aversi sempre in mente, visti i resultati bellissimi ai quali hanno approdato.

Entriamo adesso in un altro ordine di considerazioni. Il sistema tricuspidale è un sistema complesso. Esso non è già formato da una tricuspide, come si va comunemente dicendo; esso invece ne ha due, e tutte e due essenziali e tutte due necessarie egualmente: la tricuspide inferiore, che costituisce il gran sistema unitario delle tre porte; e la tricuspide superiore, che forma la sacoma terminale di tutto l'insieme. Queste due tricuspidi sono diverse in parte fra loro e per suggestioni estetiche e per necessità di funzioni: nella tricuspide superiore le cuspidi sono postate a diversa altezza, onde comporre quel contorno piramidale che è voluto dal sopravanzo della nave mediana e dalle ragioni del bello; nella tricuspide inferiore invece le cuspidi con ogni loro concomitanza muovono tutte da una linea medesima, per obbedire al concetto unitario che presiede al sistema delle tre porte, e per obbedire altresì al contrasto delle linee ed alle leggi della varietà: essendochè due tricuspidi così sovrapposte che avessero eguale disposizione ed eguale movenza riuscirebbero mono-

altrui, e pur volendo nella facciata estrinsecare la propria individualità, sapeva bene di fare tal cosa che non poteva avere legame di sorta col Duomo medesimo; e però, studiando di temperare come meglio poteva la mala impressione di quello scollegamento, pensò di fare le torricelle angolari della facciata stessa più grandi assai che non gli fosse consentito per quelle mediane: affinchè così la facciata, perdendo l'aria d'una crosta decorativa, in grazia di quelle torri angolari, in qualche modo assumesse aspetto di un corpo nuovo di fabbrica; nel qual caso il dissenso dei concetti e dei modi realmente si attenua. Ed infatti se un corpo di fabbrica discorda da quello a cui è adeso, senza dubbio, non è bene; ma tanto peggio però sarebbe se la discordia si manifestasse nelle varie faccie d'un corpo medesimo, come appunto avverebbe nel caso in cui la facciata per l'esiguità dei pilastri angolari non formasse cosa a sè e non uscisse perciò dai limiti di una crosta decorativa.

Questa mi sembra la spiegazione più razionale che possa darsi al fatto dei piloni angolari tanto più larghi di quelli mediani. Anco nel Duomo di Siena per identità di cause fu adottato lo stesso costume, e più arditamente ancora; anzi, per fingere meglio con la facciata un corpo di fabbrica diverso, anco i piloni centrali, tanto più stretti di fronte, lateralmente si fecero larghi quanto quelli degli angoli.

tone e fredde (1). Ora dunque nella regione più bassa tutto è composto ad unità di sistema: e così piloni, basamenti, sguanci, arcature e cuspidi, legate tutte dalle stesse linee, impostate tutte a una medesima altezza, accomunate nelle loro funzioni e compenetrate nei loro elementi compongono quell'assetto unitario delle tre porte, quella tricuspide inferiore che costituisce uno dei coefficienti più essenziali, la prima condizione *sine qua non* del sistema tricuspidato. Ed è ragione: imperocchè essa formi il substrato e la preparazione della tricuspide finale, l'organismo e la compagine della metà inferiore dell'edifizio, l'estrinsecazione

(1) È da avvertirsi inoltre che tanto nella tricuspide inferiore come nella superiore le cuspidi hanno inclinazioni ed angoli diversi, e che nessuna di esse corrisponde al triangolo equilatero: infatti le cuspidi minori sono alquanto più acute del detto triangolo e le mediane alquanto più ottuse. Questo fatto crudele manda addirittura in rovina tutte quelle belle teorie sognate dagli scrittori, dal Müller al Selvatico inclusive, intorno al triangolo equilatero ed al simbolo della Trinità, che era in esso chiarissimo. Anco le cuspidi del famoso tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele non sono per nulla equilatere, che che ne dicano e ne deducano i prelodati scrittori; e, per per quanto io non possa asseverarlo, sento dire non siano equilatere nemmanco quelle del Duomo di Siena. Così resta chiarito che nella mente dei nostri vecchi non entrava punto quel concetto simbolico che frulla nel cervello di certi moderni; e che il sistema tricuspidale non simboleggia per niente la Glorificazione del Cristianesimo, come diceva il Müller, nè *quella grande idea religiosa conforme alla fede incrollata dei tempi,* come dice nel suo Rapporto la Commissione ultima (a pag. 35). Il sistema tricuspidato viene dunque a perdere così anche un'altra delle sue sognate ragioni, cioè la *ragione simbolica,* e me ne piange proprio il cuore!

Tornando adesso al proposito della ineguaglianza di quelle cuspidi, mi occorre dire che i nostri vecchi, più savi di noi, sebbene non repudiassero per massima l'uniformità, non se ne facevano però un obbligo a tutti i costi; ma l'accoglievano ove era utile al fatto loro, ed ove era dannosa, la mandavano con Dio. Così la mandò con Dio il Maitani nelle sue cuspidi d'Orvieto, e fece bene. E per convincersene, basterebbe soltanto il ridurle tutte uniformi, e si vedrebbe allora che orrore! Però allorquando le Commissioni giudicanti i Concorsi per la facciata del Duomo, e l'ultima in specie (*Rapporto* a pag. 16) rimbrottavano talun concorrente per aver fatto le cuspidi diversamente inclinate, esse, più che di dottrina filosofica, davano prova di stitica pedanteria. Esse dovevano dimostrare a quei Concorrenti che il partito da loro adottato della diversa inclinazione delle cuspidi nuoceva al buon esito della loro composizione, e che invece quello della inclinazione uniforme gli avrebbe giovato. Allora, e allora soltanto, avrebbero avuto ragione.

prima del di lui moto ascendente, il legame e l'accordo fra l'alto e il basso della facciata, e così insomma il fattore primissimo della unità ideale e reale di tutto il sistema.

Ma la tricuspide inferiore ha oltre a ciò un'altra importante funzione nell'armonia generale del contorno ed in quella delle parti col tutto. Non si ha da credere che le linee terminali di una composizione architettonica stiano di per se stesse soltanto: i partiti che si adottano nel campo interno di questa composizione possono spiegare su di esse una grande influenza; e possono aiutarle, ove siano accortamente scelti e disposti, o danneggiarle invece, se siano stati accolti con poco artifizio. Il sistema tricuspidale tende senza dubbio a protrarre per lungo tratto la facciata su in alto, al di là del contorno reale dell'edifizio, e ciò specialmente nel punto delle navi minori. Nasce di qui pertanto un tal certo sbilancio nelle dimensioni generali e nelle masse, un allontanamento fra la parte superiore e l'inferiore, e, per così dire, un relativo acciacco degli elementi che funzionano in questa, e soprattutto nelle porte. Lorenzo del Maitano capì questi sconci, e pensò che occorreva un temperamento accorto a torli di mezzo; e questo temperamento lo trovò nell'ingradire, nel sollevare e nell'unificare il concetto e la mole delle tre porte, gittandole dall'uno all'altro pilone postate su di altissimo basamento, ed imprimendo loro un moto ascendente. Così con questo rialzamento e con questa movenza dei partiti inferiori si tenne dietro al rialzamento ed alla movenza delle linee terminali; si fece utile e largo impiego dei maggiori spazi interposti, e s'ebbe gran giovamento nell'armonia generale delle linee ed in quella delle parti col tutto. Di qui sempre più la necessità razionale ed estetica della tricuspide inferiore. E in verità non so come si sia potuto fino a qui ritenere che quel genere di porte che basta a una facciata basilicale, possa bastare del pari ad una tricuspidale: come se tutte le maggiori altezze di muri che ha questa su quella fossero una cosa da nulla e da non tenersene conto; come se il moto saliente della tricuspide non esigesse nulla in ordine a' suoi partiti interni; e come se finalmente l'architettura andasse alla pari di quei bambocci melensi a cui si possono barattare i panni, a cui si possono far reggere impunemente le celie.

Ed anco nel trattamento della tricuspide finale si spiega grandissima l'azione benefica degli interni partiti; e male perciò si deciderebbe della di lei armonia tenendo conto soltanto delle

proporzioni e dei modi inerenti al di lei contorno. Così mentre stando alle deduzioni del contorno, nel Duomo d'Orvieto la mossa della tricuspide finale incomincia ai tre quarti del lato del quadrato costrutto sulla larghezza totale della facciata, stando invece alla disposizione dei partiti interni troviamo, che la mossa iniziale delle cuspidi minori non giunge ai due terzi del lato anzidetto; ma dico male: essa discende quasi alla di lui metà: imperocchè non solo coteste cuspidi non sono chiuse alla base del proprio triangolo; non solo esse si prolungano giù fino all'incontro delle gallerie sottoposte; ma siccome queste gallerie, per essere troncate nel loro corso orizzontale dall'andamento verticale dei piloni fanno quasi corpo con le cuspidi istesse, così può dirsi che l'origine delle cuspidi minori è sulla cornice che separa la regione della tricuspide inferiore da quella della tricuspide finale, cioè sulla metà circa del quadrato costrutto sulla larghezza della facciata, come testè abbiamo detto (1). Questo accorgimento col quale, per virtù di partiti interni, si abbassa di tanto la nascita delle cuspidi laterali, comprende ognuno quale e quanta maggiore sveltezza conferisca alla cuspide centrale; la quale, se questo non fosse, per non restare soffocata e goffa fra quelle due, avrebbe dovuto impostarsi e spingersi tanto più in alto, con danno delle buone proporzioni generali e con tanta più discordia dal retrostante edifizio. Così il Maitani col sottile suo ingegno, sfruttando l'influenza dei partiti interni sulla composizione generale e mettendo a contributo tutti i mezzi dell'arte, insegnava come anco senza stranezza di misure si possano raggiungere l'armonia e l'eleganza.

Così il sistema tricuspidale. Il genio poi che informa tutto questo conserto di cose tende, come accennammo altrove, all'unità organica, al verticalismo, al moto ascendente; e ogni partito che si adotta, ogni linea che s'impiega è forza che obbedienti secondino quelle tendenze essenziali. Nè questo concetto davvero è sbagliato: imperocchè allorquando io vedo una facciata che co' suoi muri salta sopra tutte le linee dell'edifizio e se lo caccia sotto a quel modo, questo fatto solo m'insegna quale deve essere il

(1) Anco nel Duomo di Siena in sostanza la vera e propria mossa iniziale della tricuspide superiore, grazie alle disposizioni interne e a tutti quegli elementi di verticalismo spiegati dalle gallerie laterali, può dirsi che abbia luogo dalla cornice orizzontale che separa fra loro le due tricuspidi.

genio che ispira tutti gli elementi tutte le viscere di quella composizione: io devi gittarmi su in alto con i concetti e con le forme appunto come si gettano in alto con le loro masse quei muri; se no il pensiero contradice la materia, l'anima uccide il corpo; e questo è da matti. Bene pertanto s'appose il Maitani imprimendo ed esprimendo in tutte le parti della sua facciata l'unità organica, il moto ascendente, il verticalismo. A questa unità organica, a questo moto ascendente, che sono i perni su cui tutto s'aggira il sistema, Lorenzo del Maitano sagrificava in Orvieto e le velleità fantastiche e le blandizie dell'arte; ond'è che, mentre da un lato sopprimeva linee orizzontali, non perdonando che a quelle indispensabili, dall'altro invece moltiplicava il più possibile le verticali, tagliuzzando verticalmente que' suoi pilastri in tante striscie sottili; accorgimento savissimo che svela l'ottimo artista: imperocchè per esso ei raggiungeva lo scopo di sempre più estrinsecare in quei pilastri il moto saliente a cui mirano, e, meglio ancora, s'esimeva così di ricorrere per il loro ornamento ad altri partiti decorativi; i quali, qualunque si fossero, non potevano che nuocere ai due punti obiettivi che s'era prefisso: l'unità e la salienza. E certamente a tale uomo, qual era Lorenzo nostro, non sarebbe mancata la fantasia di adornare que' suoi pilastri con tabernacoli nicchie compassi ed altri simili lenocini; ma non lo fece: chè ben sapeva come così li avrebbe scompaginati, rotti in tante piccole parti, tarpati infine nel loro volo arditissimo; e perciò preferì quel modo che ho detto: il quale se in se stesso è anzi che no barbarico, e diciamo anco, non bello, bellissimo però diviene rapportandolo all'economia generale dell'edifizio, e bellissimo appunto perchè seconda il genio e le tendenze essenziali dell'edifizio medesimo.

Tali pertanto l' indole le leggi ed i modi del sistema tricuspidato; del quale, riassumendo, può dirsi che sono coefficienti indispensabili

1.° La tricuspide inferiore costituente il sistema unitario delle tre porte;

2.° I temperamenti interni che completano l'eleganza della sacoma terminale;

3.° Il predominio delle linee verticali;

4.° La condizione subalterna delle orizzontali e il più scarso possibile loro impiego; e finalmente

5.° L' unità organica verticale dei grandi piloni.

Vediamo adesso come questi cinque coefficienti indispensabili possano conseguirsi in una facciata tricuspidale fatta per S.ª Maria del Fiore.

La tricuspide inferiore, costituente il sistema unitario delle tre porte, nel Duomo di Firenze è impossibile per più ragioni.

È impossibile, perchè cotesta tricuspide non può impostarsi con i suoi archi e con le sue cuspidi su di un basamento così basso e meschino com' è quello del Duomo: parrebbe seminata per terra, nana, goffissima. (1) Il basamento del Duomo d'Orvieto è alto quasi del doppio, e così va bene. Per conseguire a Firenze l'istesso effetto, bisognerebbe sopprimere il basamento attuale e trasportar le di lui cornici quattro metri più in alto (!) Dunque, intanto, basamento nuovo, linee nuove, e, per conseguenza, gran disaccordo coi fianchi.

Ma questo basamento nuovo, più alto e obbediente alle regole tricuspidali, è anch' esso alla sua volta impossibile: imperocchè il grande sviluppo che vanno allora a prendere nel senso dell'altezza le porte minori coi loro archi e con le loro cuspidi, implica di necessità la soppressione dei due occhi che si vedono oggi nel Duomo sovrapposti alle porte medesime. (2) Altra licenza non lieve.

Ed osando pur tutto questo, che non è poco, non si è fatto anco nulla: perchè, ecco l'infame scoglio acroceraunio, con lo stile del Duomo non si possono comporre le tre porte a sistema unitario di tricuspide, per la ragione potentissima che quello stile repugna essenzialmente alla costituzione intima di questo sistema. Ed infatti che cosa sono le porte attuali del Duomo, o, più generalmente ancora, che cosa sono le porte fatte secondo lo stile fiorentino? Sono nè più nè meno dei tabernacoli. Guardatele bene:

(1) Basti a dimostrarlo il cattivo esito di questa prova, tentata nel primo Concorso dal Progetto di N. 28; contuttochè, cotesta pseudo-tricuspide fosse impostata su di una linea alquanto più alta di quelle vere e proprie del basamento, e perciò non servisse per nulla all'unità organica della composizione.

(2) In alcuni progetti, come sarebbero quello del Müller (1844) e quello del Partini (1863), si pretese di comporre le tre porte a sistema organico, pur cercando di salvare gli occhi minori. Ma coteste porte impostate per necessità a diverse altezze e legate da linee diverse, se sono porte che vanno dall'uno all'altro pilone, non sono tali però che costituiscano un vero e proprio sistema organico, e molto meno poi una tricuspide, com'è regola nel caso attuale. Per ottenere veramente questa tricuspide è indispensabile sopprimere il basamento e gli occhi minori del Duomo.

ecco là un arco fiancheggiato da due colonne su cui s'inalzano due pilastrelli che chiudono l'arco medesimo, e al di sopra dei quali s'impianta una cuspide. Or bene questi elementi, questa disposizione sono gli elementi e la disposizione istessa del tabernacolo. Ma un tabernacolo è una cosa a sè; è un partito architettonico completo, indipendente di sua natura, e perciò appunto non si può fondere con altri, e perciò appunto repugna essenzialmente all'indole e ai modi di un sistema organico, unitario. Nè la dura questione si risolverebbe davvero con l'allargare tanto coteste porte da porle a contatto immediato dei grandi piloni della facciata. (1) No: quand'anco si andasse più in là, quand'anco coteste porte si mettessero a contatto immediato fra loro, sì che non vi passasse framezzo un capello, neanche allora le avremmo composte a sistema unitario, neanche allora avremmo una vera e propria tricuspide: noi avremmo tre grandi tabernacoli accostati sì ma disgiunti, perchè questo è nella loro natura, perchè i loro stessi elementi sono elementi di separazione e non di fusione. All'opposto nel sistema e nello stile tricuspidali le tre porte possono costituirsi in assetto unitario, appunto perchè sono in se stesse incomplete, e perchè per completarsi hanno bisogno di gettarsi addosso e di amalgamarsi ai grandi piloni che le framezzano. Ciascheduno di questi piloni tanto appartiene alla facciata come all'una ed all'altra delle due porte che gli si addossano; e così per questa immistione, per questa moltiplicità e mutuità di funzioni s'ingenera quell'organismo unitario che giusto si cercava raggiungere, e che è impossibile d'altronde ottenere con lo stile del Duomo.

Al quale organismo, in questa questione delle porte, oltre al concetto, sono avverse altresì le misure: vedemmo che, per legge di buona proporzione, la cuspide mediana doveva farsi oltre il doppio più larga delle sue laterali, e così egualmente la porta centrale rispetto alle altre, essendo tutte queste cose respettivamente racchiuse fra gli stessi piloni; ora se questo è possibile nell'assetto unitario (ove le proporzioni delle porte, più che alle porte stesse si riferiscono a quelle di tutto l'insieme, com'è nell'indole delle

(1) Un tentativo di questo genere si vide nel primo Concorso col progetto di N. 14. Le tre porte di questo progetto sono grandiose, bene equilibrate fra loro; ma in sostanza non sono altro che tre grandi tabernacoli, tre grandi porte; ma un sistema unitario di porte, una tricuspide, questo nemmeno per sogno.

cose eminentemente organiche ed une) è però impossibile nelle porte a tabernacolo fatte secondo l'uso fiorentino. Perchè il tabernacolo, siccome cosa ch'è in sè completa ed indipendente, esige la giustezza e l'eleganza delle sue proporzioni, e non potendo ciò conseguire, cade nel goffo e nel mostruoso. Così la porta centrale del Duomo d'Orvieto, anche con quelle forme che ha, piuttotto depresse, si guarda e non offende; ma se la riducessimo invece a foggia di tabernacolo, e' converrebbe tapparsi gli occhi, tanto parrebbe sconcia e mastina! Volendo dunque attuare nella facciata di S.ª Maria del Fiore le porte a tricuspide. occorrono: nuove linee, nuovo basamento, soppressione degli occhi minori, e divorzio dallo stile del Duomo.

Venendo ora al secondo coefficiente essenziale del sistema tricuspidato, relativo ai temperamenti interni che completano l'eleganza della sacoma terminale, potremo presto convincerci come anche questo nel Duomo nostro venga colpito d'impossibilità. Noi dobbiamo ricordarci come le proporzioni che costituiscono il contorno della tricuspide finale debbono trovare il loro complemento nell'opportuna disposizione dei partiti interni, o che altrimenti non si consegue sempre l'eleganza, pregio indispensabile d'una bella composizione. Noi dobbiamo ricordarci come Lorenzo del Maitano raggiungesse l'eleganza nella sacoma terminale della sua facciata appunto per tale accorgimento: abbassando cioè la nascita delle due cuspidi laterali fin giù alla cornice che limita il campo della tricuspide inferiore, per cui il corpo della nave mediana con la sua cuspide parve al confronto più libero, più sollevato, più svelto. Per convincersi quanto guadagno ritraesse il Maitani da questo accorto partito, basterebbe prendere il contorno esatto della facciata d'Orvieto, e quivi, trascurando il di lui accorgimento, far coincidere la base delle cuspidi minori con quella stessa del loro triangolo; si vedrebbe allora il rialzamento ottico che subirebbero così tali cuspidi, la depressione che ne risentirebbe la cuspide maggiore al confronto, e lo scapito grande che ne avrebbe l'eleganza della sacoma terminale. Ma questo savio ed utile accorgimento del Maitani è, pur troppo!, impossibile nella facciata di S.ª Maria del Fiore; essendochè in essa, là appunto dove dovrebbe abbassarsi la nascita delle cuspidi laterali c'è il ballatoio, il quale con la sua ricorrenza orizzontale tagliando ogni cosa, ci obbliga appunto a quello che si dovrebbe e si vorrebbe evitare: ci obbliga, cioè, a far coincidere la base

di coteste cuspidi presso a poco con quella del loro proprio triangolo, e con quanto sconcio l'abbiamo già detto. Sì gran difetto potrebbe ovviarsi in due modi: o distaccando molto le cuspidi laterali dal ballatoio, cioè rialzandole, perchè così la loro nascita apparisse relativamente più bassa; ma questo sarebbe davvero quello che in vernacolo si dice: togliersi la sete col prosciutto; essendochè questo rialzamento sempre più soffocherebbe il corpo centrale della nave; il quale, per toglierlo da queste strette, bisognerebbe che fosse alla sua volta rialzato; e così sempre più si andrebbe di finzione in finzione, di oziosità in oziosità, crescendo a dismisura e dal lato razionale e dal lato estetico i vizi della tricuspide. (1) L'altro modo poi d'ovviare al difetto accennato sarebbe la soppressione del ballatoio: vale a dire, la soppressione di quello che fra i partiti architettonici del Duomo è forse il più bello, e che costituisce il carattere più saliente del di lui stile.

Ma la soppressione del ballatoio nell'interesse della sacoma terminale, è imperiosamente comandata da altre ragioni che non quelle svolte finora. Il ballatoio è quella massa enorme dell'altezza di circa tre metri (!) che tutta si getta arditamente all'infuori là dove prendono giusto la mossa le cuspidi finali. Così dunque in quel punto ove più che altrove occorrerebbero elementi transizionali e preparatorj che favorissero la gran tendenza a piramidare spiegata qui dalla sacoma terminale dell'edifizio, in quel punto ove ogni forma, ogni linea dovrebbe più che mai intrinsecarsi nel concetto del moto saliente, in quel punto il Duomo di Firenze ci regala un corpo enorme, una immensa mole orizzontale e protuberante che è la più sfrontata negazione del genio e delle forme tricuspidali; siccome quella che taglia, tronca, spezza la composizione, recide i nervi al suo moto ascendente e con brutta contradizione fa goffa e grottesca la piramidale eleganza del suo contorno.

E così, senza addarcene, siamo venuti a dimostrare implicitamente come sia impossibile nel Duomo nostro anche l'applicazione della terza e della quarta legge della tricuspide: le quali vogliono il predominio delle linee vertificali, la condizione su-

(1) I progetti di N. 14 e 35 del primo concorso, nei quali fu appunto adottato questo disgraziato espediente, giustificano appieno il mio detto; e più lo giustificherebbero se fossero eseguiti: in quanto che allora sempre più spiegherebbero l'enorme ed ozioso loro sopravanzo sui tetti dell'edifizio, e l'orribile disaccordo tra la facciata ed il Duomo.

balterna delle orizzontali e il più scarso possibile loro impiego: imperocchè non so come possiamo nemmeno sognarcele coteste cose là dove c'è un ballatoio di quella fatta che taglia per lo meno le due navi minori e tutti e quattro i piloni. Nè contuttociò il ballatoio è il solo fra gli elementi di contradizione, sebbene sia il massimo. Nel Duomo dall'alto al basso delle sue mura si contano nel senso orizzontale ventisei cornici fra grandi e piccole, e ventitrè filari di marmo in colore, i quali per la forza del loro effetto non sono da meno delle cornici. Così, a conti fatti, quelle pareti vengono ad essere tagliate orizzontalmente quarantanove volte soltanto (!!!); e se ciò costituisca predominio di verticali, e se ciò ponga le orizzontali in condizione subalterna lascerò dirlo al benigno lettore. Per sottoporre adunque la facciata del Duomo alla terza e alla quarta legge della tricuspide, bisognerebbe

1.° Sopprimere, oltre il ballatoio, una gran parte delle sue cornici e delle sue fascie a colori;

2.° Introdurvi buon numero d'elementi verticali che adesso difettano.

Il che val quanto dire, bisognerebbe adulterare e svisare del tutto lo stile *sui generis* del bel monumento.

Finalmente anche il quinto ed ultimo coefficiente della tricuspide, cioè l'unità organica e verticale dei grandi piloni, per le cose fino a qui dette resta chiarito inapplicabile alla facciata di S.ª Maria del Fiore. È impossibile che i piloni abbiano unità organica, e che abbiano quella movenza verticale che tanto si studiò d'imprimervi ad ogni costo il Maitani, una volta che essi debbono essere i primi ad ereditare e raccogliere tutte quelle cornici e tutte qualle fasce colorate dei fianchi. Il Maitani con i partiti decorativi dei piloni, si studiò, per così dire, di affettarli nel senso verticale, ed il Duomo invece si studia d'affettarli nel senso orizzontale. L'intenzione in sostanza è l'istessa, solamente il modo è diverso. Ma il più gran vizio sta, al solito, nel ballatoio. Nel Duomo d'Orvieto non vi è distacco fra i piloni e i respettivi pinacoli; sono tutta una cosa, ed è soltanto per virtù di posizione, e non per virtù di forma, che essi alla lor volta acquistano officio diverso: così in basso e fino a che seguono l'andamento dei muri sono piloni, perchè la loro posizione fa che siano tali; in alto poi, allorchè si staccano dalle pareti e s'isolano, sono pinacoli, perchè tali appunto li costituisce la loro posizione. Ma sia nell'uno come nell'altro caso l'intima loro co-

stituzione non è cangiata. e la loro movenza verticale seguita sempre non interrotta. Ditemi ora, di grazia, come è possibile tutto questo col ballatoio. Il ballatoio tronca addirittura tutto cotesto organismo, ed impedisce quella costituzione in ogni dove uniforme. I pinacoli allora, in cambio d'essere e d'apparire la prosecuzione dei respettivi piloni, assumono aspetto e significato di tabernacoli, di cappellette, di cose insomma tutte per conto loro e posate là sopra, con grave sconcio del carattere, dell'unità organica, del moto ascendente, e, dirò anche, dell'eleganza: imperocchè se quei tabernacoli seguiteranno la grossezza stessa dei piloni, appariranno tozzi, goffi ed enormi; e se per aggraziarli si strettiranno, oltre che non si conseguirà per questo un conserto più estetico, li avremo più che mai staccati dai piloni respettivi, e resi così sempre più ostili alla legge organica della tricuspide.

E qui con la discussione siamo giunti oramai ad un punto che possiamo tirare la somma; ed in fatti sommando troviamo,

Che per potere applicare a S.ª Maria del Fiore una facciata tricuspidale fatta secondo sua legge, cioè come deve essere veramente, si esige:

1.° Un nuovo e maggiore basamento;

2.° L'abbandono di gran parte delle sue linee orizzontali, e la conseguenziale riforma degli scompartimenti da esse delimitati;

3.° L'intervento di nuove verticali;

4.° La soppressione degli occhi minori:

5.° La soppressione del ballatoio;

6.° La sostituzione della tricuspide inferiore alle attuali porte fatte a tabernacolo, e finalmente

7.° L'abbandono assoluto dello stile architettonico del Duomo. A questo prezzo, a questi patti soltanto si potrà dare al Duomo una facciata tricuspidale; se no, NO.

E che diranno adesso gli apostoli della tricuspide? Diranno forse che a questo prezzo a questi patti di quel povero Duomo non ce ne resta più *respice;* e questo appunto era il mio *demonstrandum.* Ma vostra colpa, messeri! O non avete forse scelto per S.ª Maria del Fiore il sistema tricuspidato? Ed io, obbediente, che cosa ho fatto? Io non ho fatto che dimostrarvi che cosa deve essere necessariamente una facciata tricuspidale. Vi pensavate forse che per avere una facciata siffatta bastasse cacciarvi sopra a casaccio tre cuspidi e quattro pinacoli? Tre cuspidi e quattro pinacoli ce

li hanno fatti ancora su quella di S. Croce; ce li ha fatti ancora il De Fabris nel suo disegno; ma bastano essi forse? Sono forse facciate tricuspidali coteste? In verità tanto varrebbe il pretendere d'aver fatto una facciata tricuspidale a forza soltanto di cuspidi e di pinacoli, quanto il mettersi in testa d'aver fatto una poesia a forza di porre le rime in fondo a ciascun filare di una pagina o d'uno scritto. (1).

Ma forse, chi sa? Voi vi siete pensati di potere accettere il sistema tricuspidato con benefizio di legge e d'inventario, come dicono i legali; di poter dare, come suol dirsi, un colpo al cerchio e uno alla botte. Ma no, carissimi; questo che qui è uno sbaglio più grosso che mai: il sistema tricuspidale è quello che è; e chi non è con lui è contro di lui. Voi l'avete scelto per S.ª Maria del Fiore, e con questa scelta avete sciupato il Duomo; e poichè questo v'è parso poco, ora poi col vostro sistema delle tran-

(1) Tante volte la persuasione che entra per la via degli occhi la vince su quella che entra per la via dell'intelletto; e perciò io faccio adesso al lettore questa proposta: Si munisca egli di un disegno esatto o di una buona fotografia delle facciate di Orvieto e di Siena; con questi due disegni alla mano se ne vada, lo prego, in piazza di S.ª Croce; e là giunto, alzi gli occhi sulla facciata di quella chiesa, e faccia il suo conto: — Quattro piloni, quattro pinacoli, tre cuspidi, tre porte, un occhio centrale.... ma dunque qui, grazie a Dio, c'è tutto! Non ci manca nulla qui!... — Adagio! lettore amico! A questo punto, prima di dare in esclamazioni, tu hai da gettare gli occhi sui due disegni che tieni in mano. Calmato quello stupore che a prima giunta desterà in te quell'odioso confronto, da quei disegni tu ci vedrai uscir fuori due creazioni stupende, tutte vita, tutte spirito, dove il concetto s'incarna nelle forme, dove le forme vivono e agiscono per quel concetto, dove tutto insomma è preordinato e coordinato ad uno stesso ed unico scopo. A questo punto allora se tu solleverai gli occhi di nuovo sulla chiesa miseranda, e se Dio t'ha dato sentimento e ragione, dovrai pur convenire che in quella facciata ove tu dianzi credevi ci fosse tutto, non c'è veramente più nulla. — Sì, non c'è più nulla! Ci sono le cuspidi, i pinacoli, le porte, ma cotesti elementi non sono quanti e quali dovrebbero, ma la loro estrinsecazione, la loro forma non corrisponde al concetto, anzi lo contradice; ma non vi è organismo, non vi è unità, non v'è movenza, non v'è il soffio animatore della vita: là c'è una tricuspide, non già una facciata tricuspidale: quella non è una creazione vitale, è un cadavere.

Questa esperienza, che la può fare ognuno che vuole, deve convincere anche i più restii che tre cuspidi e quattro pinacoli non bastano a decidere del sistema tricuspidale. Avvertasi inoltre che il Duomo di Firenze con le tante più orizzontali che ha, e con l'inesorabile suo ballatoio sarebbe in condizioni anco peggiori a quelle della facciata di S.ª Croce.

sazioni, dei compensi, delle mezze misure, sciupate per giunta anche la facciata. Ma, per amor del cielo!, fatene almeno una di buona! Dateci almeno una bella facciata, una vera e propria facciata tricuspidale! Nel mal del male avremo quella! Ma sciupar tutto, ma falsare ogni cosa, ma imbastardire il vecchio ed il nuovo, ma tormentarci gli occhi e l'intelletto e davanti e di dietro e di faccia e di fianco, oh questo poi è troppo! Questo poi vince la sofferenza davvero!

D'altronde, e che avete paura? Temete forse di mettervi troppo in contradizione col Duomo? Li avete ora questi scrupoli, questi rimorsi? Curiosi che siete! Li dovevate avere, ma prima di accettare un sistema che per il suo genio e per le sue forme è la negazione del Duomo, siccome il Duomo alla sua volta è la negazione di lui. Oh bella questa! Non avete avuto ritegno di fare a quella povera chiesa una così larga e profonda ferita; non avete avuto ritegno a darle il colpo mortale sul capo, e adesso badate alle scalfitture! Curiosi che siete!... Del resto gli stessi vostri scrupoli, la stessa vostra smania delle transazioni accusano che sapete voi stessi d'essere nelle vie del peccato; accusano i tardi rimorsi della vostra coscienza, che, con queste astuzie e con questi espedienti vorrebbe ottenere la sanatoria del proprio operato. Ma cotesto della vostra coscienza non è buon lavorìo: cotesto è un volere e un pentirsi ad un tempo; e Dante nostro cinquecento anni fa v'insegnava per la bocca stessa del diavolo

« Che assolver non si può chi non si pente:
« Nè pentere e volere insiem non puossi
« Per la contradizion che nol consente; »

e il *nero cherubino* che sillogizzava in tal modo a Guido di Montefeltro aveva tutta la sua ragione: anche nell'errore bisogna esser *loici*.

Ma i partigiani della tricuspide che, se hanno male armi e peggio difese, sono però battaglieri gagliardi, tenteranno qui forse un ultimo colpo, e mi verranno fuori dicendo: — Voi ci avete dimostrato che il genio e le leggi tricuspidali dei Duomi di Orvieto e di Siena sono assolutamente incompatibili col Duomo di Firenze; e sia pure. Ma che necessità vi è che nel comporre la facciata tricuspidale di S.ª Maria del Fiore s'abbiano a ricopiare

precisamente quelle di Siena e d'Orvieto? Ci sia la tricuspide, che è quella che dà fisonomia al sistema, e il resto poi si pieghi e si adatti alle esigenze e allo stile del Duomo fiorentino; avremo così una facciata tricuspidale che non repugnerà con esso, e che serbando pur sempre il di lui carattere, avrà per di più un'impronta originale e *sui generis.* Al postutto poi avremo una trasformazione della tricuspide, e questa varrà molto meglio della vostra gretta ricopia. —

Così forse diranno; ma pure diranno male, per quanto specioso sembri ad un tratto questo loro modo di ragionare. Se in Italia delle tricuspidi ce ne fosse a centinaia, o per lo meno a dozzine; se tutte queste tricuspidi spiegassero diversità di carattere, di tendenze, di forme, di stile, tanto che il puro e semplice fatto delle tre cuspidi fosse l'unico patto a comune fra loro, l'unico segno che le accogliesse in una medesima schiera, in questo caso, ma in questo soltanto, potrebbe trovarsi il posto anche ad una tricuspide fatta secondo lo stile del Duomo fiorentino: per la ragione che fra tante e così diverse che ce ne sono potrebbe esserci stata e perciò starci anche questa. Ma allorquando in Italia non si hanno che due sole tricuspidi; allorquando queste due tricuspidi convengono in uno stesso genio, nelle stesse forme e nelle medesime leggi, allora non c'è più luogo a cotesto ragionamento; allora queste due tricuspidi costituiscono un tipo sacramentale; e nell'archeologia e nell'istoria non vi è posto che per loro; e fuori di loro non sappiamo più nulla, nè abbiamo più diritto di sapere o di tirare a sapere. In loro è la tricuspide; fuori di loro no. Fuori di loro sta il dubbio, l'ignoto, il pericolo, l'errore; e l'impancarsi a divinare un tipo ipotetico, che poteva esserci ma non c'è stato, e che essendoci non si sa quale sarebbe stato, questo davvero pare a me che sia còmpito non da architetti ma sì da profeti o da ciarlatani. — E i paladini della tricuspide dovrebbero essere i primi ad inchinarsi a questi argomenti, ed i primi a respingere l'obiezione che pocanzi ho accampato, per non mettersi in brutta contradizione con se medesimi. E che ci dissero infatti costoro? Costoro ci dissero e ci cantarono su tutti i tuoni, che la facciata di S.ª Maria del Fiore bisogna farla a tutti i costi tricuspidale, e che non può farsi altro che tricuspidale, perchè questa è una necessità imposta dalla storia e dalla archeologia. Ora dunque con che fronte con che pudore essi, così religiosi della tricuspide storica ed archeologica, potrebbero pa-

trocinare la causa d'una tricuspide ipotetica, diversa, opposta e nel genio e nei modi, e perciò tutta all'infuori dell'archeologica e dell'istoria? Con qual pudore potrebbero essi pretendere ad ogni patto questa tricuspide exlege, ad esclusione dei sistemi basilicali sanzionati da mille e mille esempi celebratissimi! E chi sono costoro che s'arrogano il diritto di dire, secondo gli estri: — questo sì, questo no; le cuspidi bastano, il contorno basta, e tutto il resto non conta? — Chi l'ha conferito ad essi questo mandato di soffiare il naso al medio evo, e di fare cotesti patti e di stipulare coteste transazioni con la ragione storica ed archeologica? E chi sarà che voglia riconoscere in essi il privilegio di prendere così a nolo i principii, e di valersene per loro uso e consumo, accettandoli ora ed ora scartandoli, secondochè aggiustano o guastano le loro faccende? — Chi dunque della tricuspide ne fa una questione d'archeologia e di storia, costui non può addirittura accampare l'obiezione che ho esposto; chi poi non fa cotesta questione, non fa questione nemmeno della tricuspide, e ciò essendo, nulla gl'importa della obiezione e del soggetto che l'ha provocata.

La quale obiezione si può ribattere ancora con altri argomenti: allorchè io ho tolto in esame il sistema tricuspidale e ne ho cavato fuori le leggi, io non ho mica fatto un catalogo, un inventario degli elementi di cotesto sistema per quindi imporli come canoni sacri alla venerazione dei devoti. Io ne ho fatto una discussione filosofica, ed ho dedotto da questa le dovute illazioni. Io non ho detto, per esempio, che la tricuspide inferiore delle tre porte ci deve essere, perchè c'è nel Duomo d'Orvieto; io non ho detto che il predominio delle verticali e la più possibile eliminazione delle orizzontali ci s'hanno a fare, perchè nel Duomo d'Orvieto ce l'hanno fatte, e così va discorrendo. Io invece, fondandomi sui criteri filosofici, ho provato che tutti i coefficienti principali del sistema tricuspidale sono coefficienti essenziali, preordinati e coordinati al di lui genio ed alle di lui tendenze, siccome quelli che cospirano tutti ad estrinsecare cotesto genio e coteste tendenze nei modi i più razionali ed estetici; in una parola, ho dimostrato che cotesti coefficienti sono i *modi necessari* del sistema medesimo. Ora dunque, uscendo dai modi necessari ed accettandone altri, che per di più sono in contradizione aperta con essi, si capisce anche *a priori* che non può approdarsi ad ottimità di resultato. Perciò sottomettendo il sistema tricuspidale alla facciata di S.ª Maria del Fiore, cioè storcendo la tricuspide

perchè possa avere così un qualche punto di contatto col Duomo, si ha già la certezza che otterremo una facciata inferiore a quelle di Orvieto e di Siena, le cui tricuspidi non si curvano o storcono per far grazia ad alcuno; e si capisce già che con quel gramo espediente più che una *trasformazione* del sistema tricuspidale, come dicevano, avremmo una *deformazione*. (1)

Del resto io ho posto e discusso a lungo questa obiezione, non già perchè sia cosa seria, ma sì piuttosto per togliere qualunque appiglio ai paladini della tricuspide. Ma che d'altronde sia, come suol dirsi, questione di lana caprina, me ne convince lo stesso Marchese Selvatico, il quale, oltre ad essere il principe degli apostoli tricuspidali, e ad avere autorità grandissima nelle cose dell'Arte, fu per giunta il Presidente di quella Commissione che giudicando il terzo Concorso ci ha dato per il Duomo la facciata tricuspidale del De Fabris. Ora dunque egli, parlando dei progetti presentati e da presentarsi ai Concorsi passati e futuri, dice, che nel suo modo di vedere « ne verrebbe di logica « conseguenza che venissero *esclusi assolutamente* dalla scelta quelli « i quali non manifestassero INTERO il sistema tricuspidale sulle « NORME DI SIENA E DI ORVIETO » (2). E siccome allorquando un tant'uomo scrive e sentenzia ha da ritenersi che abbia piena coscienza di quanto dice e prescrive, così anche per questo lato, io,

(1) Una vera e propria trasformazione del sistema tricuspidale io non la credo impossibile; ma perchè sia tale e perchè non repugni al Duomo, bisogna cominciare dal trasformare il genio e il carattere di quel sistema, amicandolo al genio e al carattere del Duomo stesso, e secondare poi con le forme e con le linee cotesta trasformazione. Io credo però che a cose fatte il resultato sarebbe tale che non potrebbe forse conservare del sistema tricuspidale nemmanco il nome, non che l'impronta. Sarebbe un nuovo genere, un nuovo tipo di facciata, che non avrebbe per sè alcun titolo storico o archeologico; per cui, sotto questo punto di vista, sarebbe in condizione peggiore di tutti gli altri. Bisognerebbe dunque che fosse raccomandato tanto dalla ragione estetica per le sue grandi bellezze e per la sua molta convenienza al carattere e allo stile del Duomo da far dimenticare i maggiori titoli altrui; ed io dubito assai che con una trasformazione della tricuspide si possa giungere fino a tal punto.

(2) *Voti e pareri sulla facciata del Duomo di Firenze*, a pag. 50. — Per giunta, egli dice, che la facciata tricuspidale del nostro Duomo *deve seguitare gli esempi congeneri e le tradizioni*, se no, ne andrà falsato il carattere *che con quelle tradizioni è strettamente catenato. (Seguito ai Voti e Pareri*, pag. 14).

d' accordo pienamente con esso, me ne sto tranquillo e dormo fra due guanciali.

Tornando adunque al proposito nostro, ed affermando di nuovo tutto quanto ho detto finora, fondato sulle ragioni e sui fatti, concludo: che il sistema tricuspidale, sia che si consideri in astratto, sia che si studi nell'intimo suo trattamento, repugna al Duomo di Firenze, e non ha secolui conciliazione possibile; e che perciò volendolo attuare secondo sua ragione, il Duomo bisogna mandarlo da parte, far conto che non ci sia; volendolo poi attuare secondo le ragioni del Duomo, il sistema tricuspidale non c'è più; l'hanno ucciso; e la tricuspide che ci resta, è come la veste della crisalide dopo che se n'è fuggita via la farfalla; è come il cadavere d'un uomo dopo che l'anima s'è dipartita dal corpo. Il sistema tricuspidale ed il Duomo sono dunque in tutto e per tutto due nemici implacabili che tendono incessantemente a distruggersi fra loro.

Adesso finalmente io spero che non parrà più troppo ardita, come forse poteva sembrare ad un tratto, quell'asserzione ch'io posi in principio di questo scritto: che, cioè, finora il sistema tricuspidale non era stato interpetrato a dovere da alcuno. Imperocchè, che ne pensarono i Concorrenti alla facciata del Duomo? Che ne pensarono i giudici loro?... Vediamolo — I Concorrenti che nei loro disegni intesero a svolgere il concetto tricuspidale, tutti più o meno cercarono di amicarlo allo stile ed ai precedenti del Duomo; e quanto più poterono raggiungere questo da loro creduto amichevole accordo, tanto più si pensarono *d'aver fatto covelle* nella facciata. E così tutti più o meno si studiarono di conservare nei loro disegni e il basamento e le linee orizzontali di S.ª Maria del Fiore; e la foggia tabernacolare delle sue porte, e gli occhi minori, ed il ballatoio fatale; non curarono i temperamenti che giovano allo sviluppo estetico della sacoma terminale; per paura o per rimorso delle punte tarparono il libero e ardito corso del piloni con dei tabernacoletti slegati, e talvolta anco soppressero ogni idea di pinacolo. In una parola, trasandarono tutti i caratteri, tutte le leggi, tutti i coefficienti essenziali del sistema, e per lo più disegnarono delle facciate che avevano tre cuspidi, ma che non erano per nulla tricuspidali (1).

(1) Dichiaro solennemente che con queste parole non ho inteso e non intendo di offendere l'abilità di quei Concorrenti che si esercitarono nella composizione delle facciate tricuspidali, e di denigrare il merito di quei loro

E i giudici? I giudici alla lor volta non pensarono e non fecero meglio di quanto avevano pensato e fatto i giudicandi. Anch'essi infatti non si resero conto del vero e proprio carattere tricuspidale, e parve buono anche a loro che si entrasse

lavori. Ho voluto dire soltanto che essi non si mostrarono abbastanza dentro ai segreti di quel sistema. Che del resto mi piace anzi riconoscere ed affermare come molti di quei disegni, e segnatamente quelli di N.° 29, 28, 35, 14, 2 e 37 del primo Concorso, e taluni altri dei Concorsi posteriori, avessero in sè delle cose bellissime, e fossero tali da fare molto onore ai respettivi loro autori. Nel terzo Concorso poi mi piace dichiarare, per amore di giustizia, come il giovane architetto Sig. Emilio Marcucci sia stato quello fra i Concorrenti il quale più di ogni altro abbia mostrato d'intravedere i veri caratteri tricuspidali. La Commissione giudicante, che accarezzava tanto le tricuspidi, mi pare che avrebbe dovuto tener conto di questo fatto; ma essa non si curò nemmeno di fermarcisi sopra un momento (altra riprova, da aggiungersi a quelle che citerò fra non molto, della non troppo profonda scienza tricuspidale della Commissione suddetta). Il Marcucci adunque fu l'unico fra i Concorrenti il quale subodorasse questa verità: che cioè « un tricuspide ca-« ratteristico col partito dei fianchi, come si è tentato fin qui, è impossibile « ad aversi (Relaz. del detto Marcucci, a pag. 10) » ed io sono lieto di potergli rendere questa giustizia. Ma per altrettanto amore di giustizia sono costretto a dire che questo principio, applicandolo, egli lo ha esagerato; il che mi farebbe quasi sospettare, che esso nascesse in lui dal sentimento più che dalla riflessione e dallo studio. Infatti il Marcucci nel suo disegno si è messo addirittura dietro le spalle il Duomo; e non solo ha saltato quelle linee e quei partiti che era necessità saltare; non solo ha mutato tutto quanto era forza mutare, ma ha saltato e mutato ancora molte e molte cose che potevano benissimo tenersi ferme; e ciò non è bene. Imperocchè dal Duomo dobbiamo arditamente allontanarci in quanto la necessità ce lo imponga, ma non dobbiamo fuggirne via per gusto o per un'idea preconcetta; perchè allora cotesto è un abuso. Ora il Marcucci, e non lo dico a caso ma sì per esperienza propria, anco obbedendo a tutti i precetti tricuspidali, poteva benissimo attenersi molto più strettamente alle linee ed al fare del Duomo. Invece egli ha amoreggiato col Campanile, e neanche questo è bene. E finalmente è strano che egli, con tanta libertà che si è permessa, non abbia pensato a introdurre nel suo disegno il fattore principalissimo di tutto il sistema, vale a dire la tricuspide inferiore delle tre porte. Contuttociò, torno a dire, il Marcucci ha mostrato in ordine al concetto generale una tal certa aggiustatezza di giudizio, ed ha svolto con molta disinvoltura il suo disegno; nel quale l'inquadramento in specie dell'occhio maggiore, e la composizione della porta centrale (quantunque fuori di chiave) meritano molta lode.

Non ho considerato il Progetto presentato al 1.° Concorso col motto *Italic,* tuttochè sia l'unico in cui si vedono osservate le vere leggi tricuspidali, e ciò per le ragioni svolte intorno al medesimo nell'Appendice III.

nella via delle transazioni. Allorchè la Commissione giudicante il Concorso del 1863 premiava il disegno tricuspidale del Petersen, non lo premiava mica perchè fosse il più bello fra i molti tricuspidali che figuravano nel Concorso medesimo. Tutt'altro! E se lo pensassi, farei gran torto davvero al sentimento estetico di quei Commissari. Il disegno del Petersen era anzi inferiore a molti altri; era anzi un'assai povera cosa: di concetti scarsissimo, e freddo poi d'una freddezza glaciale, siccome quello miserrimo di S.ª Croce. Molti altri invece, se pure non s'inspiravano al vero genio tricuspidale, gli vincevano però la mano nella fecondità della fantasia e nella vivacità della composizione. O perchè dunque la Commissione volle premiato il disegno del Petersen? Perchè le parve che quel disegno fosse riuscito più d'ogni altro ad accostarsi allo stile ed alle disposizioni del Duomo; il che val quanto dire che egli era il meno tricuspidale di ogni altro, e perciò il meno accettabile. Ora quei giudici non l'avrebbero davvero premiato se avessero fatto a pensare che quanto più il sistema tricuspidale si accosta al fare del Duomo tanto più (mi si consenta, in grazia alla verità del concetto, questa strana dizione) fugge lontano da se medesimo.

Sarebbe facile col Rapporto di quella Commissione alla mano, far vedere come al di lei acume sfuggissero i principali caratteri tricuspidali (1). Tuttavolta io non vorrò far carico di ciò a quel Corpo giudicante, sotto molti altri rispetti benemerito. Esso non ebbe mai nelle sue simpatie il sistema tricuspidato, nè si può pertanto addebitarlo di non essersi inviscerato abbastanza in questioni che a lui non garbavano. Ben altrimenti però procede la cosa rispetto alle Commissioni che giudicarono il secondo ed il terzo Concorso; le quali in fatto di tricuspide mostrarono di saperne anche meno dei giudici del 1863, contuttochè fossero anzi adoratrici fanatiche del sistema tricuspidale. Bisogna pur credere adunque che esse, a similitudine degli antichi Ateniesi, adoras-

(1) Infatti, per non partirmi dal citato disegno del Petersen, dirò come la Commissione trovasse da biasimarvi la soppressione del ballatoio fra l'uno e l'altro pilastro nelle navi minori; mentre, secondo i criterj tricuspidali, era ciò di cui appunto doveva lodarlo: e in verità se il disegno del Petersen ha una tal certa spigliatezza ed armonia nel contorno terminale, e se questo pregio ha potuto conseguirlo senza gittarsi stranamente su in alto, lo deve appunto a siffatto accorgimento. Ragione di biasimo sarebbe stata piuttosto il non avere egli soppresso il ballatoio anche intorno ai piloni.

sero il *Dio ignoto.* Ma perchè queste non sembrino asserzioni vuote, scenderò alle prove ed ai fatti: ed ecco i fatti e le prove.

La Commissione giudicante il secondo Concorso scelse e lodò fra tutti il disegno tricuspidale presentato allora dall'architetto De Fabris. Dirò meglio a suo tempo come cotesto disegno in ogni sua parte sia fuori delle leggi e delle simmetrie tricuspidali; mi basti per ora accennare soltanto queste due cose: Cotesto disegno manca della tricuspide inferiore costituente il sistema unitario delle tre porte; la quale, come dimostrammo, è la prima condizione *sine qua non* della composizione tricuspidale, e che decide nientemeno che del carattere di tutta la metà inferiore della facciata; cotesto disegno inoltre conserva il gran ballatoio dei fianchi, che dimostrammo essere per tante ragioni la più recisa negazione d'ogni tendenza tricuspidale. E la Commissione non solo applaude a coteste cose, che, tricuspidalmente parlando, sono condannabilissime; ma, parendole poco un ballatoio al disotto delle cuspidi minori, ne consiglia un altro per giunta sotto la cuspide centrale (!); e per di più consiglia che si tolgano via i pinacoli i quali tramezzano le cuspidi istesse (!!). Direi, o benigno lettore, che al mio assunto questi fatti e queste prove bastino e ce ne avanzino. (1)

Nè mancano finalmente i fatti e le prove a corroborarlo di di fronte ai Giudici del terzo ed ultimo Concorso. Basterebbe il dire che i partigiani tricuspidali che sedettero o interloquirono nel precedente giudizio, sedettero e interloquirono quasi tutti anche in questo; e che adesso ancora fu prescelto il disegno tricuspidato del De Fabris; disegno che, se ebbe in parte mutate le forme del suo antecedente, nella sostanza però rimase lo stesso, conservando religiosamente tutti i suoi vizi antitricuspidali. Alle quali prove implicite vogliono aggiungersi le dichiarazioni esplicite dei Giudici precitati; i quali nel disegno De Fabris levarono a cielo *la composizione felicissima delle tre porte* (fatte a tabernacolo!); *l'armonia mirabile nelle linee ascendenti delle tre cuspidi,*

(1) Che più? nel Rapporto della Commissione giudicante il terzo Concorso si legge, che i Giudici del Concorso precedente stimarono il disegno del De Fabris « vincere al paragone tutti gli altri, *perchè più conveniente « all'indole architettonica di S.ª Maria del Fiore* » (pag. 22); il che in altri termini vuol dire, che esso doveva stimarsi il più sconveniente di tutti all'indole tricuspidale.

e *la proporzione stupenda* in cui stanno fra loro (1); armonia e proporzioni che, come vedremo fra poco, sono precisamente agli antipodi con quelle dei Duomi di Siena e d'Orvieto; e a queste dichiarazioni vuole aggiungersi per ultimo quella con la quale corroborarono la scelta definitiva di quel disegno; il quale dissero che si preferiva all'altro tricuspidale del Partini *perchè non s'inspirava, come questo, nella Cattedrale d'Orvieto*, e *perchè si scostava meno dal carattere dell'architettura medievale toscana* (2). Siccome poi il Marchese Selvatico, oltre all'interloquire nel Concorso antecedente, sedè Preside in questo terzo Giudizio, così mi sarà permesso di rammentare, com'egli, votando per il sistema tricuspidale, dichiarasse ne' suoi scritti, fra le altre cose, che egli avrebbe *assolutamente scartato* quei disegni *che non mostrassero il ballatoio ricorrente almeno sui quattro pilastri;* e che non avessero i *tre* occhi inscritti nel quadrato (3). Ora crederei fare opera inutile, se, dopo tutto quanto ho detto, mi perdessi a dimostrare che coteste dichiarazioni e coteste massime sono altrettante negazioni dei criteri e delle leggi a cui veramente s'informa il sistema tricuspidale.

Allorquando in tre successivi Concorsi e Giudici e Giudicandi

(1) Rapporto della Commissione giudicante il terzo Concorso pag. 22 e 23.

(2) Rapporto sudd., a pag. 37.—Probabilmente si voleva dire *architettura fiorentina;* perchè l'architettura medievale toscana non ha un carattere uniforme; e a Pisa è diversa da Firenze, e a Firenze è diversa da Pisa e da Siena ecc. Questa svista è confermata dal vedersi citare l'architettura toscana in contrapposto al Duomo d'Orvieto; il quale appartiene alla Scuola senese, che, come tutti sanno, è pure una Scuola toscana. Ma, o toscana o fiorentina che sia, la nostra architettura medievale ha sempre un carattere che si scosta dal carattere tricuspidale; il quale nel genio e nelle tendenze arieggia principalmente l'ogivalismo oltramontano; e perciò quei Commissari, dichiarando che il disegno De Fabris s'accostava più d'ogni altro al carattere delle architetture medievali nostrane, vennero implicitamente a confessare che esso più di ogni altro si scostava dal vero carattere tricuspidale; e presceglіendolo, vennero altresì a confessare che essi non conoscevano il genio e le leggi del sistema tricuspidato.

(3) Voti e pareri sulla facciata del Duomo di Firenze, pag. 59. — Il più bello poi si è che il Marchese Selvatico aveva detto altresì, due filari innanzi, che avrebbe assolutamente scartato anche quei disegni che non manifestassero *intero* il sistema tricuspidale *sulle norme di Orvieto e di Siena* (!) Come questa *interezza* e queste *norme* possano stare d'accordo col ballatoio e coi tre occhi, non si capisce davvero. Quello però che si capisce si è che neanche il Selvatico si è reso una ragione ben chiara del sistema tricuspidale.

si mostrarono animati da siffatti principii ed intesi a raggiungere siffatti scopi, io credo, in verità, che si abbia ragione di dire quello che dissi in principio: che, cioè, *il genio le leggi ed i modi del sistema tricuspidato sono cose essenzialmente diverse da quanto è stato pensato, detto e fatto finora; e che perciò le cose fin qui operate, essendo fuori di quel sistema, debbono ritenersi come fuori di luogo e come se fatte non fossero.* Per la qual cosa, anche perfidiandosi nell' idea di regalare al Duomo una facciata tricuspidale, volendo operare dirittamente, volendo dargli una vera e propria tricuspide, una tricuspide storica e archeologica, una tricuspide legale, bisognerebbe mandare a monte il giuoco e rifarsi da capo.

IV.

Vengo finalmente all'ultima e più ingrata questione: e dico ingrata, comechè per essa sarò, mio malgrado, condotto nel campo delle personalità, che a percorrerlo è veramente ingratissimo. Io non conosco il signor De Fabris, fuorchè di nome, e so d'altronde com'egli sia valente architetto; io ho per massima che tutti coloro i quali si consacrano al buon esito di una lodevole impresa, approdino o no a bene, hanno diritto per lo meno al rispetto; ed io rispetto il signor De Fabris che ripetutamente ha consacrato ogni suo sforzo all'impresa approvatissima della facciata del Duomo; ma allorquando un'opera come la sua, per forza di circostanze, non solo è resa di diritto pubblico, ma sì ancora è posta in condizione tale da potere influire grandemente sulle sorti di un monumento che è una delle principali glorie dell'Arte italiana, allora la pubblica opinione ha diritto d'interloquirvi; allora, dirò anzi, è dovere d'ognuno che intende agli studi dell'Arte di emettere schiettamente il proprio pensiero, anteponendo l'interesse della cosa a quello della persona, alla reverenza per l'artista facendo prevalere la reverenza per l'Arte. Io spero dunque che il signor De Fabris vorrà essere tanto ragionevole e discreto da riconoscere e subìre questa necessaria condizione di cose; e che vorrà ritenere siccome reclamato dall'impero di tale necessità l'esame che adesso m'accingo a fare del di lui lavoro; senza di che, anche sopra di esso, avrei serbato, siccome ho fatto finora per tutti gli altri, il silenzio. — E ciò premesso, incomincio.

Il disegno presentato dall'architetto De Fabris al terzo Concorso, e prescelto quindi dai Giudici del Concorso medesimo, era forse l'unico a tipo tricuspidale? — No, chè ve n'erano anzi più altri. — Era forse il migliore? — Non era. — Però, se quella mia

prima risposta emerge da un fatto, e così va da per sè, questa seconda emerge da un'opinione; e le opinioni non basta gettarle là: bisogna provarle per vere. Ora dunque alla prova.

Ma qui innanzi tutto è da premettersi un poco di storia. Fino dal tempo del secondo Concorso apertosi per la facciata del Duomo, l'architetto De Fabris aveva presentato un disegno tricuspidale, e la Commissione che nel 1864 giudicò il Concorso medesimo, aveva fino d'allora scelto quel suo disegno a prefeferenza d'ogni altro. Se i Giudici d'allora non fossero stati gente seria davvero, ci sarebbe stato da credere che cotesta scelta fosse una celia: imperocchè cotesta scelta essi la circondarono da un subisso di correzioni, che essi ebbero la clemenza di chiamare *desiderii*; e questi *desiderii* investivano siffattamente e la composizione, e le simmetrie, e i concetti, e le forme, ed il tutto, e le parti, ed il lungo, ed il largo, e il di dentro, e il di fuori, che la terza parte di essi sarebbe bastata a mandare in malora il mal capitato disegno ed a farlo parere tutt'altra cosa (1). Io ammiro

(1) La Commissione nel suo Rapporto (*Voti e pareri ecc.*, a pag. 13), parlando di cotesti famosi *desiderii*, spinse l'innocenza fino a dire « che era « facile sodisfarli *senza per nulla toccare allo essenziale del disegno De Fa-* « *bris;* mentre non poteasi pensare ad un perfezionamento di alcuno dei pro- « getti osservati senza svisarne quasi per intiero il respettivo concetto. » — Già non si capisce bene per qual miracolo divino o per qual taumaturgia logica un subisso di correzioni che di necessità *debbono svisare quasi per intiero* tutti gli altri disegni, debbano poi lasciare nella sua purità verginale quello del De Fabris. O queste correzioni toccano semplicemente le forme, e in questo caso *lo essenziale* se ne resterà inalterato tanto nel disegno De Fabris, che in tutti gli altri; o veramente esse investono la sostanza della composizione, e allora tanto in quei disegni che in quello del De Fabris *lo essenziale* resterà bene e meglio *svisato.* Questo discorso che ci fa la Commissione non è dunque punto destro ed accorto; e più che dalla logica sembra dettato dalla paura; e par quasi fatto per gettare le mani avanti, come suol dirsi, e per tappare la bocca e precludere la via a delle osservazioni moleste. Per conseguire però questo intento, ci sarebbe voluto assai più buon garbo. Ma per mostrare con la inesorabile eloquenza delle cifre quanta verità e quanta misura sia nel discorso della Commissione, tralasciando di applicare alla Facciata De Fabris i *21 desiderii* da essa esternati, mi limiterò ad applicarvi soltanto il secondo di essi, in forza del quale i pilastri della facciata dovrebbero ridursi di larghezza eguale a quelli dei fianchi. — Ciò vuol dire che ognuno di essi andrebbe strettito di un metro (!); e siccome sono quattro, così avremo in tutto 4 metri *di meno* (!!); i quali, non potendosi buttar via, bisogna darli *in più* allo spazio occupato dalle tre cuspidi (!!!). Ora facendo

la longaminità del De Fabris; ma forse, chi sa?, un altro in sua vece, in cotesta scelta, meglio che un elogio, ci avrebbe ravvisato un' offesa. Infatti dovendo scegliere a quella stregua che lì, senza almanaccarsi tanto ad esaminanare i quaranta e più disegni di quel Concorso, tanto valeva metterli tutti in un bussolo ed estrarne uno a sorte, chi veniva veniva; e si poteva egualmente

il calcolo di queste riduzioni in tutta la sua esattezza, e serbando intatto il rapporto di 5 a 9 fra le ali e la nave, come la Commissione stessa raccomanda, ecco i resultati che si hanno:

1.° Progetto De Fabris.		**Correzioni della Commisione.**	
Larghezza totale della Facciata	$44^{m},550$	Larghezza totale della Facciata	$43^{m},263$
Larghezza del pilastro	$3^{m},300$	Larghezza del pilastro	$2^{m},300$
Detta delle ali	$8^{m},250$	Detta delle ali.	$8^{m},964$
Detta della nave	$14^{m},850$	Detta della nave	$16^{m},135$
Rapporto della larghezza del pilastro a quella delle cuspidi minori.	10:25	Rapporto della larghezza del pilastro a quella delle cuspidi minori.	10:37 (!)
Rapporto della larghezza del pilastro a quella della cuspide maggiore	10:45	Rapporto della larghezza del pilastro a quella della cuspide maggiore.	10:70 (!!)

E questi non sono discorsi, sono cifre; e per coloro i quali le intendono parlano assai senza bisogno di commento. Chi poi non le intende, potrebbe sui dati di queste cifre disegnarci due figure, così alla buona; e vedrebbe roba da mandarsi a Plutarco perchè ce ne scrivesse il *Parallelo.* Con questo solo *desiderio* della Commissione dunque tutte le proporzioni generali della larghezza sono mutate, e mutate radicalmente; ed ognuno capisce come queste mutazioni enormi debbano anco di necessità influire sulle proporzioni dell' altezza e sull' armonia della sacoma terminale. In una parola, questo solo *desiderio* basta a rovesciare e per lungo e per largo tutta l' economia delle misure e dei rapporti nella Facciata De Fabris, e così a farla parere tutt' altra cosa. Dopo di che domanderei alla Commissione, come mai se *un desiderio solo* è capace di mutare tanto, e tanto essenzialmente, *tutti e ventuno* non debbano poi essere capaci di mutare cosa alcuna.

Ma su questo proposito io voglio chetarmi e lasciare la parola allo stesso Selvatico; il quale, chiamato dalla Deputazione promotrice a interloquire sui resultati di questo Concorso, e facendo soggetto delle sue riflessioni i famosi *desiderii* con cui quei Giudici volevano modificato il disegno De Fabris, nella sua lealtà così si espresse in ordine ai desiderii medesimi. — « Dato che quelle modificazioni avessero a tenersi obbligatorie, *ne verrebbe che si fosse scelto « il sistema ma non il progetto,* perchè questo sarebbe da esse modificazioni « *così tramutato da parere tutt' altra cosa.* » (*Seguito ai Voti e Pareri,* pag. 17).

confidare che, quand'anco il caso avesse prescelto il più sbardellato di tutti, tuttavolta anche questo disegno, sottoposto a sì gran caterva di correzioni, cioè mutato tutto da capo a piede, non sarebbe stato impossibile che riuscisse anch'esso una bella facciata. Nè la Commissione avrebbe dovuto turbarsi per il pericolo che la sorte potesse prescegliere un disegno non tricuspidale: un *desiderio* di più sull'obbligo delle tre cuspidi avrebbe sanato ogni cosa. Ad ogni modo così scelse e così consigliò allora la Commissione; ed il De Fabris accettò la scelta e gli annessi *consigli*, pur riserbandosi di adottarli solo in quanto gli sarebbero garbati; e qui pensò egregiamente. Laonde allorquando fu aperto il nuovo Concorso, che fu il terzo e l'ultimo, il De Fabris si presentò di nuovo col suo disegno; il quale se per alcune parti si uniformava a que' *desiderii*, in altre però se ne staccava. E questo fu il disegno che i Giudici del 1867 prescelsero, che fu accettato dalla Deputazione promotrice, e che deve essere adesso esaminato e discusso da noi. Questa storia che ho esposto ci fa subito comprendere come in tale esame ed in tale discussione, que' disegni del De Fabris bisogna averli sott'occhio ambidue; imperocchè tanto essi come le due sentenze a cui dettero luogo, sono cose fra loro strettamente legate, come conseguenza una dell'altra (1); e in questo concetto entriamo in materia.

Le due facciate del De Fabris non s'informano e non rispondono ad alcuno dei veri criteri tricuspidali: manca in esse la tricuspide inferiore delle porte, con tutte le necessarie sue conseguenze; manca l'estrinsecazione del moto ascendente; manca il predominio delle verticali, e la necessaria soppressione di certe linee orizzontali..... Tutto questo è verissimo; ma che perciò? Le due Commissioni che si succedettero nei Giudizi credettero di dover saltare sopra a coteste cose; credettero di poter mettere impunemente da parte le leggi essenziali della tricuspide; dirò anzi meglio, a coteste cose ed a queste leggi non ci pensarono nemmeno, e così accettarono e sanzionarono dei fatti e delle leggi contrarie; e questi fatti, queste leggi bisogna oramai accettarle anche noi. Noi dunque non possiamo far qui soggetto di discussione i concetti generali con cui il De Fabris ha estrin-

(1) Infatti anche la Commissione nel suo Rapporto (a pag. 22) dice: « Oggi il signor De Fabris ritenta la prova *con lo stesso disegno modificato* « *e corretto secondo lo avviso di quei Commissari.* »

secato il sistema tricuspidale; noi qui dobbiamo occuparci dei concetti che riguardano i partiti speciali e subalterni della sua composizione, e le forme delle quali ha saputo vestirli. E per procedere ordinati in questo studio, esamineremo una ad una le varie parti che costituiscono la di lui facciata, a cui daremo in ultimo un'occhiata generale, per vederla e discuterla nella sua sintesi. (1)

Pilastri. — In ambidue i disegni il De Fabris li fece di forma ottangolare. I Giudici del sessantaquattro di ciò lo biasimarono; ed uno dei tanti *consigli* di cui essi furono sì larghi a di lui riguardo, era che quei pilastri si mutassero e si facessero quadrati (2). Anco nel sessantasette i Giudici non hanno fatto buon viso all'ottagono (3); il De Fabris però non se ne è addato; e così, contrariamente al proverbio, l'avaro ha vinto l'importuno (4). Più remissivo è stato egli circa alle loro misure: perchè in principio li aveva fatti larghi 3,^{m}3, cioè un metro più

(1) Veramente, per rendersi un'esatta ragione ed una chiara idea delle cose che si diranno nella discussione che andiamo ad imprendere, occorrerebbe avere sott'occhio tanto i due disegni De Fabris che quelli i quali si andranno mano a mano menzionando; ma questo è impossibile. Il più che posso dire si è, che nell'Uffizio della Deputazione promotrice della Facciata, posto nel Palazzo dell'Opera di S.^{a} Maria del Fiore, si trovano le fotografie di tutti cotesti disegni; per cui chi volesse consultarle, non ha che a recarsi all'Uffizio medesimo; ed io anzi invito a ciò fare quelli fra i miei lettori che abiteranno in Firenze.

(2) *Voti e pareri diversi sulla Facciata del Duomo,* pag. 14.

(3) *Rapporto della Commissione giudicante il terzo Concorso* pagg. 7 e 19.

(4) Io capisco benissimo che per amore di eleganza e per accostarsi sempre più al Campanile, si possano fare i pilastri della facciata sulla forma dell'ottagono equilatero. Non capisco però come si possano fare ottangolari al modo del De Fabris, cioè con una leggiera smussatura agli angoli; con questo modo ibrido non si raggiunge nè la grazia dell'ottagono, nè la semplice grandiosità del quadrato, e ci discostiamo tanto dalle forme del Campanile che da quelle del Duomo. Per cui mi sembra il più infelice degli espedienti. Ripensando fra me quale potesse essere il motivo che ha consigliato al De Fabris questo malaccorto temperamento, chè un motivo ci ha da essere, ho dovuto supporre ch'egli abbia ricorso a quelle smussature per restringere la faccia troppo larga di que' suoi pilastri. Ma allora, e perchè farli sì larghi, contro ogni regola e contro ogni eleganza? Forse cotesta misura eccessiva era reclamata dai rimanenti partiti della sua composizione? Se così è, non è davvero da lodarsi colui che nel comporre si rende schiavo d'una misura a cotesto modo.

di quelli dei fianchi; e si capisce presto che questa enorme larghezza dovesse renderli tozzi ed ineleganti. La Commissione del sessantaquattro avrebbe *desiderato* che fossero ridotti alla misura stessa di quelli del Duomo; ma i suoi desiderii, a dir vero, qui li spingeva un po' troppo. Il De Fabris li ristrinse soltanto fino a 2^{m},85, e, per amor di giustizia, bisogna dire che il giudicando ebbe adesso più buon naso dei Giudici; i quali alla lor volta nel sessantasette ravvedendosi, non hanno insistito più oltre, e così l'affare s'è accomodato (1).

Ma sulle misure di cotesti pilastri c'è un'altra questione che sfuggì ai *desiderii* dei Commissari. La loro sporgenza dal muro è di 1^{m},55, vale a dire, di ben 60 centimetri maggiore a quella dei pilastri laterali del Duomo. Ora questa sporgenza è enorme e viziosa. Un così grande aggetto dei pilastri taglia troppo la facciata, e ne sconcia perciò le proporzioni e ne guasta l'unità. Nei contrafforti dell'architettura ogivale oltramontana si vedono, è vero, delle grandi sporgenze; ma queste, oltre che sono strettamente legate alle ragioni statiche della distribuzione interna, sono giustificate dal rientrare che fanno quei contrafforti a mano a mano che vanno su in alto; e perciò in basso richiedono uno sporto maggiore; ma fra noi, ove le ragioni statiche sono tutte diverse, e ove i pilastri s'inalzano tutti verticali ed a piombo, tanta sporgenza non è reclamata da veri e propri bisogni. E infatti l'architettura medievale italiana in genere, e la fiorentina in specie, ci offrono sempre esempi di pilastri esterni d'aggetto brevissimo. Chi ha visto le facciate dei Duomi d'Orvieto e di

(1) Già è impossibile poter raccapezzare dal Rapporto della Commissione ultima quali a di lei giudizio dovrebbero essere i pilastri della Facciata. Alcuni dei Giudici, (dice esso a pag. 7) opinavano « che i piloni dei fianchi « siano *troppo miseri* per la facciata; altri *ed erano i più* che debbano essere « nella fronte *quali sono nei lati* e *di sezione rettangola;* perchè, *già deboli,* « *s' indebolirebbero soverchiamente* ove si volesse, per ismania d'eleganza, « smussarli. » Lasciamo pure andare che *cotesti più,* a riguardo del De Fabris si acconciassero poi a prenderli *smussati* e *quali non sono nei lati.* Io farò soltanto alla maggioranza di cotesti Giudici queste due domande. — 1.ª Come mai se voi stessi riconoscete che i pilastri dei fianchi *sono deboli,* non vi accostate all' opinione dei meno, che li dichiara *troppo miseri,* e non ordinate che si facciano più robusti? — 2.ª Come mai se voi stessi riconoscete che smussandoli *s' indebolirebbero più che mai,* non solo tollerate cotesta smussatura, ma tollerate per giunta che il De Fabris li scavi tutti a quel modo con quelle sei caverne di nicchie, che egli ci ha fatto?

Siena si ricorderà che parsimonia di sporgenze vi sia ne' loro pilastri; essi rilevano appena dalle pareti; e questo accorgimento fa sì che quelle composizioni, quantunque vivaci ed animatissime, hanno una compostezza e una calma che è una consolazione a vederle. Nel fatto poi della facciata di S.ª Maria del Fiore v' è anche per di più una ragione tutta speciale che *comanda* nei pilastri l' aggetto il più breve possibile; e questa sta nella di lei ubicazione. L' ubicazione della facciata del Duomo nostro, come tutti sanno, è tale di fronte all' aree che la circondano, che essa non può esser veduta altro che di scorcio. Ora in questa condizione di cose è chiaro che quanto più i pilastri sporgono, tanto più essi, guardati di scorcio, tappano gli spazi interposti delle pareti, e così tagliano malamente tutti i partiti architettonici della facciata, e viziano tutta quanta l' armonia delle simmetrie generali. Molto bene pertanto avrebbero fatto quei Giudici se nei pilastri anzidetti avessero *desiderato* anche una sporgenza minore.

La decorazione del basamento di cotesti pilastri, così nell' uno come nell' altro disegno, è tolta di peso dal Campanile; e questo, comunque si fosse già veduto nei Progetti di N.° 21, 27 e 28 e in molti altri presentati al primo Concorso, non è partito lodevole: sì perchè lo stile del Campanile differisce assai da quello del Duomo; sì perchè il Duomo stesso nel basamento dei suoi pilastri ci offre motivi di decorazione molto più acconci e più belli. Non so se i Commissari del 1864 nel *desiderio* da essi espresso che la decorazione dei pilastri dovesse ne' suoi motivi ricordare più strettamente quelli dei fianchi del Duomo (1), volessero includerci anco la mutazione del basamento; ma pare di no: giacchè nè lo mutò il De Fabris nel 1867, nè i Giudici di quest' epoca se ne dettero per intesi.

Nel fusto poi dei pilastri suddetti, in quei punti che cadono al di sopra del basamento e del ballatoio superiore, il De Fabris ci ha fatto quelle solite nicchie a tabernacolo che già s' erano viste nei disegni di N.° 6, 7, 10, 21, 22, 25, 27, 31, 37 e 38 del primo Concorso; con la differenza che, mentre esse nella più parte di questi disegni erano composte con giustezza di misure e con modi acconci e spesso eleganti, in quelli del De Fabris invece esse hanno misure e forme assai disgraziate. Sul primo

(1) *Voti e pareri diversi*, a pag. 15.

ei le fece tali che parevano tante caverne di $1^{m},70$ larghe e di ben 5 metri alte solamente nel vuoto (!); e i Commissari del sessantaquattro furono a *consigliargli* che facesse le cose con più garbo e misura; e gli suggerirono, per compensare il diminuito loro sfondo, di farle sporgere su dei mensoloni; consiglio davvero non troppo adeguato alla saviezza d'un corpo giudicante. Il De Fabris corresse, ma il vuoto di quelle nicchie è rimasto tuttavia enorme e vizioso (1). Quei Giudici videro anche che i tabernacoli suddetti erano fuori di stile; perchè, fra le altre cose, avevano un frontespizio così depresso e così classico nel suo carattere, che rammentava meglio il Panteon di M. Agrippa che non il Duomo di S.ª Maria del Fiore; e perciò *desiderarono* che si aguzzasse; e lo aguzzò infatti il De Fabris. Ma il male non stava lì solamente; se i Giudici non si fossero fermati soltanto a cotesta badialità, e si fossero spinti più addentro, nell'esame delle misure e dello stile, avrebbero trovato di che largheggiare nei consigli e nei *desiderii*. E sarebbe stato bene: chè così il De Fabris non avrebbe rifatto quei suoi tabernacoli fuori delle proporzioni e delle regole medievali. Avrebbe, per es:, messo più accordo nelle loro simmetrie, e segnatamente più proporzione fra la molta altezza delle colonne e lo sviluppo del respettivo arco, miserabile assai; non avrebbe sostituito i pilastri alle colonne ravvolte; il che, se riscontrasi in altri monumenti, per es:, in Orsanmichele, è però contrarissimo allo stile ed alle consuetudini del Duomo (2), e non è giovevole alla eleganza. Nè quei pilastri li avrebbe fatti di così enorme larghezza di fronte al vuoto racchiuso, perchè contrario anche questo alle consuetudini ed alle leggi del bello. I loro capitelli poi non li avrebbe fatti così spropositatamente alti da riuscire eguali a quelli che sono, nientemeno!, sui pilastri delle porte minori (!!!), e così va discorrendo (3).

(1) Il vuoto di coteste nicchie è adesso di $1^{m},5$; e le statue che vi sono dentro hanno un'altezza di $3^{m},3$ (!)

(2) Vedi infatti i tabernacoli che sono sulla porta laterale dal lato del Campanile, e quelli sulla porta che guarda la Via Ricasoli, i quali sono gli unici tipi di tabernacolo offertici dal Duomo, e che debbono servire per conseguenza a formare soggetto del nostro studio.

(3) L'altezza di questi capitelli, tanto nelle porte minori che in quei tabernacoli è di $0^{m},35$; laddove la larghezza dei respettivi pilastri è, nelle porte $0^{m},65$, e nei tabernacoli $0^{m},25$. Come mai dunque una stessa altezza di capitello possa acconciarsi a due pilastri dei quali uno è largo quasi il

Tutto il rimanente dei grandi pilastri, la cui decorazione in principio richiamava la parte inferiore del campanile, fu adesso, secondo il *desiderio* de' Giudici, corretto, ornandolo delle solite formelle bifore ad archetto che si vedono in tutti gli altri pilastri dei fianchi; e questo partito che a senso dell'ultima Commissione è *gretto* e *monotono* (1), pure essa lo approva, a patto però che si faccia più ricco. Ma badi, per carità!, il De Fabris nello arricchire! Ci vada col calzare del piombo! Primieramente perchè coteste formelle e le porte minori sono l'uniche cose del suo disegno che richiamino lo stile del Duomo; e poi perchè la Commissione sul fatto degli ornamenti di quei pilastri è sofistica assai, e l'assunto di contentarla è un'impresa, direbbe il Redi, piuttosto *rematica* (2). Imperocchè se si adornano tutti come quelli laterali del Duomo, in questo caso, come egli ha visto, sono *gretti* e *monotoni*. Se cotesta decorazione, pur sempre conservandola, si rende più elegante, ricca e variata, come nel Progetto Alvino, sono *sconvenienti alla sontuosità della facciata ed allo stile dei fianchi* (!?) (3); Se si adotta in parte il sistema dei fianchi arricchito, ed in parte si varia crescendogli grandiosità e ricchezza, sempre però restando nel concetto medesimo, siamo *monotoni* e *poveri* tuttavia (4); Se, non perdendo mai di vista il concetto fondamentale di quelle formelle, se ne tira fuori un partito unico ricco e grandioso, anche allora siamo *infelici* e *discordanti* (5).... Che più? Perfino facendoci i benamati tabernacoli con le nicchie (6), o le nicchie e i compassi figurati (7), perfino allora ci tocca ad esser sempre *meschini, infelicissimi* e sempre *discordanti dai fianchi!*... O come domine li vuole dunque cotesti pilastri la Commissione? Il vedere che essa loda quelli del De Fabris, fa sospettare che a lei piacciano soltanto quelli

triplo dell'altro, questa è cosa che non si capisce. Cotesto capitello bisogna di necessità o che sia sproporzionato ai tabernacoli, o che sia sproporzionato alle porte, o che sia sproporzionato agli uni ed alle altre. Non sarebbe stato male dunque che anche su questo proposito la Commissione avesse messo fuori qualche suo *desiderio*.

(1) Così essa lo giudica a pag. 13, parlando del Progetto Calderini, Tav. I.

(2) Bacco in Toscana.

(3) *Rapporto della Commissione* a pag. 26.

(4) Ivi, a pag. 18. Progetto di N.° 20, Tav. II.

(5) Ivi, a pag. 17. Progetto N.° 20, Tav. I.

(6) *Rapporto suddetto,* a pag. 28. Progetto Cappellini.

(7) Ivi, a pag. 29. Progetto Lodi.

come quelli: cioè, che abbiano in basso le immense nicchie a tabernacolo, e in alto le solite formelle del Duomo (da arricchirsi a suo tempo).

Però allorquando una Commissione giudica e giudicando biasima e approva, parrebbe a me che i suoi giudicati dovessero informarsi precipuamente ai principii della giustezza e della imparzialità. Ora con quale giustezza e con quale imparzialità una Commissione che ha scartato i pilastri, per es: dell'Alvino, composti tutti da cima a fondo dei più ricchi elementi tolti dai pilastri del Duomo, e che li ha scartati per la ragione che sono *sconvenienti alla sontuosità della facciata ed allo stile dei fianchi,* ha poi potuto lodare ed accogliere quelli del De Fabris, che sono un impasto di elementi diversi tolti dal Campanile e dal Duomo, con altri che non si trovano nè nel Duomo nè nel Campanile? Che ce li ha scorti forse la Commissione nei pilastri dei fianchi quei tabernacoloni del De Fabris? O come ha fatto? E, se ha tanto acuta la vista, come ha fatto poi a non iscorgervi tutti quelli elementi di cui si è valso l'Alvino per la sua decorazione? Ma, ci tiene o non ci tiene la Commissione ai pilastri dei fianchi? Se ci tiene, perchè accetta il De Fabris? Se non ci tiene, perchè scarta l'Alvino? Nè qui ci sono scuse o pretesti che valgano: una Commissione che censura e ripudia i pilastri dell'Alvino, e varii altri congeneri perchè *sconvenienti allo stile dei fianchi*, ha l'obbligo imprescindibile di sceglierne tali che a quelli dei fianchi consuonino molto più strettamente, ed ha perciò il dovere più che mai imprescindibile di scartare quelli messi su dal De Fabris, i quali meno di moltissimi altri ci ricordano il fare del Duomo.

Ma questo partito delle nicchie a tabernacolo, così gradito alla Commissione, se pure non ha precedenti nel rimanente della chiesa, è tale almeno che si raccomandi per la sua sensatezza? Ne dubito assai. I pilastri rappresentano il rinforzo della facciata e si legano perciò all'idea della di lei robustezza; ora io non so se sia cosa sensata il vuotare così con delle nicchie que' membri di rinforzo, ed in specie poi d'aprirvi a varie altezze delle caverne, com'ha fatto il De Fabris. Questo concetto, adunque, oltre al non essere savissimo, per le strane misure con cui è stato adottato, mi sembra non si dovrebbe raccomandare gran fatto alle simpatie d'una Commissione che si è mostrata su questo proposito di così difficile contentatura. Finalmente i tabernacoli con il cincischiare che fanno la linea esterna dei pilastri (specialmente

messi per aria sui mensoloni consigliati dalla Commisione), non mi sembrano raccomandati nemmeno dal lato estetico in un edifizio come S.ª Maria del Fiore, il quale col fatto ha oramai sancito per i pilastri stessi delle forme tetragone e delle linee invariabilmente perpendicolari (1). Riassumendo adunque, la decorazione data dal De Fabris ai pilastri, se non si vuole che sia un concetto addirittura sbagliato, è tale però che non consuona troppo con là statica razionale, con le norme estetiche del Duomo, e coi precedenti posti dal Duomo istesso per l'adornamento di tali

(1) La Commissione nel suo Rapporto (pag. 17) censurò i pilastri del mio progetto N.° 20, Tav. I, perchè *nella decorazione loro l' alternarsi continuo del monoforo col biforo distruggè la unità dell' insieme.* Io avrei molto a ridire su questo modo col quale la Commissione intende l' unità delle composizioni, e sul relativo precetto che essa qui pretende di stabilire; e potrei anco coi monumenti alla mano dimostrarle che essa s' inganna; ma per non impegnarmi in una disquisizione che sarebbe assai lunga, mi limiterò a pregare la Commissione di fornirmi uno schiarimento. Mi dica dunque, di grazia: — I tabernacoli coi quali il De Fabris ha decorato i suoi pilastri, come sono? Monofori o bifori? — Se si contenta, io direi che sono monofori. — E le formelle che si alternano con quei tabernacoli come sono bifore o monofore? — Io, sempre con sua buona licenza, direi che sono bifore. Ma dunque anche nel disegno del De Fabris c' è *questo continuo alternarsi del monoforo col biforo.* O come va che la Commissione non lo biasima anch' esso? Come va che invece lo loda? O che ora non *la distrugge più la unità dell' insieme?* — Curiosa! E io che invece avrei creduto che l' unità dell' insieme fosse distrutta nei pilastri De Fabris assai più che in quelli censurati dalla Commissione!... E sai perchè, benigno lettore? Per due ragioni: 1.ª Perchè in quei pilastri censurati la decorazione s' informa tutta a *un concetto unico:* quello cioè delle formelle; e nei pilastri De Fabris s' informa invece a *due concetti diversissimi,* cioè: le formelle e i tabernacoli. — 2.ª Perchè nei pilastri censurati la decorazione del fusto dei pilastri stessi è costituita da *un partito unico*, cioè da un' unica e grandiosa formella; e nei pilastri lodati del De Fabris invece la decorazione del fusto stesso è costituita da *tre partiti* infilati uno sull' altro, e costituiti prima da un tabernacolo monoforo e poi da due ordini di formelle bifore (!). Così mentre l' alternarsi del monoforo col biforo nei pilastri censurati si fa soltanto allorquando si passa da una parte del pilastro ad un' altra di officio diverso, vale a dire dal basamento al fusto e dal fusto al al soprornato, nei pilastri De Fabris invece si fa in una medesima parte del pilastro, vale a dire, si fa sempre sul fusto, ad *majorem unitatis gloriam* (!) O dov' è dunque l' unità del De Fabris? Quell' unità di cui tanto è avida la Commissione, e per la quale tanto si adombra e plora? In che cosa consiste essa? — Ho capito!.... Avrebbe a essere un mistero come quello della SS. Trinità.

membri; e certamente poi non è tale da meritarsi la preferenza che le hanno data, vista in specie la poca destrezza, la poca eleganza ed il sapore poco medievale, con cui l'ha trattata quell'architetto. Ma queste sono cose che montano poco; e perciò per *finire co' pilastri*, come dice il Rapporto della Commissione, smetto e passo oltre.

Soprornato delle ali. — È composto: 1.° — da quattro membrature alternate da fasce a colori, e che formano nel loro insieme una specie d'architrave; 2.° — da una gran zona, o fregio; 3.° — e dal ballatoio, che gli tien luogo di cornice finale. Nel primo disegno il De Fabris aveva soppresso la membratura inferiore di quella specie d'architrave; oggi essa ricomparisce nella sua integrità, ed è molto meglio: perchè tanto la soppressione di quell'unica orizzontale interrompeva le linee del Duomo senza conferire nulla al verticalismo del suo disegno. Nel fregio poi, la prima volta, s'era abbandonato il partito di quelle formelle quadrilunghe che ne formano il savio e bello ornamento per tutto il corpo della chiesa, e che tuttavia riescono così uggiose alla Commissione; e s'erano sostituiti ad esse tre immensi compassi figurati. Il concetto di questi compassi nel fregio s'era già visto in qualche modo nei Progetti di N.° 7 e 42 del primo Concorso, ma non ebbe fortuna, contuttochè fosse trattato con più accorgimento: perchè in questi progetti non vi erano dei veri e propri compassi, ma sì piuttosto delle grandi formelle quadrate con fioriture dentro, ovvero delle liste a colori foggiate in forma di compasso. Il De Fabris, pensandosi forse di arricchire cotesto concetto, in sostanza lo peggiorò; in quanto che lo ridusse ad esprimere dei compassi veri e propri, immensi, con entro delle mezze figure; le quali, se avessero tutta la loro interezza, raggiungerebbero una statura di tre metri e mezzo almeno (!). È facile il capire come coteste mezze figure, al pari di tutte le grandi statue che stanno nelle nicchie e nei pinacoli, siano addirittura fuori della *scala* dell'edifizio, e pecchino perciò grandemente in ordine alle buone proporzioni; è facile il capire come cotesti enormi compassi con quelle teste gigantesche che racchiudono, immiseriscano tutti gli altri partiti della composizione, e specialmente il ballatoio che vi cade al di sopra. L'egregio ed ottimo mio amico, il Prof.e Boito di Milano, aveva già rilevato al De Fabris cotesto vizio (1);

(1) *Della Facciata per S.a Maria del Fiore, Notizie di Camillo Boito.* Milano 1866, a pag. 6. — Il vizio della *scala* si estende a tutta la composizione

e parve lo rilevasse altresì la Commissione giudicante; la quale, *desiderosa* al solito, consigliò al De Fabris di torre via i compassi, e gli suggerì di sostituirli con *una galleria a semplici pilastrini e con mediocre sfondo per lo spazio della nave, a solo bassorilievo nelle ali, acciocchè serva così di graduato collegamento colle formelle esistenti sui fianchi.* (1)

Il partito suggerito dalla Commissione, come ognun vede, è veramente congenere, e cospira propio ancor esso a *non toccare per nulla allo essenziale* del disegno De Fabris, e a *non svisarne i concetti*, siccome appunto essa diceva! Ma senza occuparci di questo, veniamo piuttosto al lato estetico di cotesto suggerimento. Qui in sostanza la Commissione ha consigliato quello che in termini classici si direbbe un intercolunnio a pilastri architravati; e questo consiglio, giusto per essere classico anco nella sua sostanza, non è per nulla medievale, e non fa onore davvero al senso critico ed estetico della Commissione. Cotesto infelicissimo e miserando partito noi lo vedemmo già messo a contribuzione dai Progetti di N.° 10 e 19 del primo Concorso; ma i Giudici d'allora, che erano savi ed accorti uomini, relegarono cotesti progetti fra quelli che essi dissero o *disegnati con molta imperizia dell'arte*, o *con una disposizione di masse e di particolari riprovevole* (2). Ma se la Commisione non voleva giurare sull'autorità dei Giudici che la precedettero, come *in verba*

del De Fabris. — « Quando per mo' d'esempio, dice il Boito, il prof. De Fa-
« bris compone una porta il doppio più grande delle porte laterali del
« Duomo, ma non più ricca di concetti e di forme; quando sotto al ballatoio,
« sopprimendo gli stretti rettangoli sostituisce dei grandi quadrati; quando
« ne' pilastroni sfonda grandissime nicchie e pone su di essi grandissime
« edicole, egli abbandona la *scala* di S.ª Maria del Fiore. Perchè quella
« facciata appartenesse allo stile della Cattedrale fiorentina, dovrebb'essere il
« prospetto d'una chiesa metà più piccola. » (ivi) — Su questo proposito della *scala* degli edifizi il De Fabris potrà trovare più larghe indicazioni nel gran Dizionario dell'Architettura medievale francese di Viollet-le-Duc, agli articoli *Architecture* e *Échelle;* quantunque io accetti con qualche restrizione le idee ivi espresse da quell'illustre scrittore.

(1) *Voti e pareri diversi,* a pag. 14. — Per meglio comprendere questo *desiderio* della Commissione, è da avvertirsi che il De Fabris aveva posto que' suoi grandi compassi anche lungo lo spazio corrispondente della nave, e precisamente al di sotto dell'occhio maggiore.

(2) *Rapporto fatto dalla Commissione Giudicante il primo Concorso,* a pag. 32.

magistri, poteva prima farne di per sè l'esperienza; ed in tal caso io credo che un salutare spavento l'avrebbe rattenuta dallo elargire siffatto consiglio. E forse questa ravveditrice esperienza la fece il De Fabris; il quale, in luogo dei pilastri architravati, *desiderio* dei Giudici, adottò nel suo nuovo disegno il partito più accorto delle loggette ad arco. Questo concetto s'era già mostrato in varii progetti del primo Concorso; ma nell'attuarlo, il De Fabris si attenne più specialmente ai modi con cui fu allora estrinsecato nei disegni del Petersen e del Treves, più però rasentando la rozzezza di quello che non la eleganza di questo. E di questa rozzezza pare se ne accorgessero ancora i Commissari del 1867; in quanto che consigliarono ripetutamente all'autore di dare a quella galleria *maggiore snellezza e più ricchi ornamenti* (1); il che val quanto dire, gli consigliarono mutarla nelle proporzioni, nelle forme e nella decorazione, ossia rifarla tutta. E questo consiglio, comunque sia un po' radicale, è sempre preferibile a quello dei *pilastri architravati*.

Adesso però bisogna che io torni alla questione di quelle formelle che si vedono lungo i lati, nello spazio del fregio di cui qui si ragiona. I Giudici del 67, come s'è già accennato, ebbero con coteste formelle più aspra questione che non ne avesse con le barbe il Cardinale Giberti, padrone del Berni; e non si ristettero dal farne rimbrotto a quelli dei Concorrenti che stimarono bene di riprodurle e seguitarle ancora nel fregio delle loro facciate (2). Ma, per me, i Giudici ebbero torto. E non lo dico mica perchè quelle formelle ce le fecero cinquecento anni fa Neri di Fioravante, Benci di Cione, Andrea di Cione (cioè l'Orcagna) Taddeo Gaddi, Neri di Mone, Francesco Salvetti e Giovanni Gherardini; no, chè, grazie al Cielo, sono spregiudicato abbastanza per non fondare la mia critica solamente su ragioni di questa fatta; se io approvo cotesta maniera di formelle, egli è, perchè avendoci studiato sopra ben bene, m'è parso che chi ce le fece non operasse a caso, ma fosse anzi guidato da un savio consiglio e da un tatto estetico veramente squisito. Ed in vero, guardate un po' com'è posto quel fregio su cui campiscono tali formelle: al di sotto una specie d'architrave, ricchissimo di cornici con dentelli e modiglioni, e di fasce a vario colore con fioriture

(1) *Voti e pareri diversi*, pagg. 23 e 24.
(2) *Rapporto della Commissione*, a pagg. 10 e 18.

ad intarsio ecc.; al di sopra il ballatoio, ricco e grazioso complesso di cornici, mensole, beccatelli, archetti, trilobi, circoli, trafori, fasce fiorite ecc. Che cosa pensarono adunque, che cosa fecero que' nostri buoni vecchi in presenza di simili fatti? — Essi pensarono e ritennero che uno spazio il quale tramezzava tanta ricchezza e moltiplicità di ornati, si avesse a fare semplice e quieto per riposo dell'occhio, e che la sua decorazione avesse a comporsi tutta d'elementi rettilinei, per far contrasto appunto alle molteplici curve del ballatoio sovrapposto, e per avere in quel contrasto medesimo un argomento di varietà, e non di *monotonia* come ritiene la Commissione (1). — Così pensavano que' nostri vecchi e pensavano bene; non mica che anch'essi non avrebbero saputo tormentare e cincischiare quel fregio e quelle formelle con dei compassi, delle nicchie, delle statue, dei tabernacoli e dei loggiati.... Eh magari! ma essi capivano che così operando avrebbero approdato ad una composizione floscia, trita e confusa, ad un sovrammontarsi di curve, a un intralciarsi di linee; e, da gente alla buona com'erano, di tanto lusso non vollero saperne. Io non so che cosa penserà la Commissione di queste ragioni che ho addotte. Ad ogni modo, se le parranno buone, dirà al De Fabris che levi quelle loggette e le sostituisca con le note formelle; e se le parranno cattive, io, piegando il capo, mi rassegnerò ad entrare nella schiera dei reprobi in compagnia del suddetto Neri e consorti.

Finalmente nello spazio interposto ai pilastri il De Fabris nel suo primo disegno, sull'esempio antecedente del Treves, mutilò il ballatoio (e non in troppo bel modo), privandolo dei beccatelli e lasciandovi soltanto il parapetto superiore. Io ho dimostrato più sopra che, volendo una facciata tricuspidale davvero, il ballatoio bisogna sopprimerlo tutto. Ma una volta che si avesse a mutilare, io crederei invece che si dovesse tenere un sistema opposto a quello praticato dai due surreferiti architetti: cioè, che si dovesse invece sopprimere il parapetto e mantenere i beccatelli al di sotto. E questo primieramente perchè la soppressione del parapetto avventa assai meno che quella dei beccatelli, i quali hanno tanto più contrasto di luce e forza di chiaroscuri; in secondo luogo perchè essa guasta meno la ricorrenza delle linee, come può farsene facilmente esperienza; e finalmente per-

(1) *Rapporto della medesima*, a pag. 5. Progetto Boito.

chè la soppressione del parapetto è uno di quei temperamenti che tende ad abbassare la mossa iniziale delle cuspidi minori; e un accorgimento di questa fatta non è mai raccomandato abbastanza, siccome quello che tende otticamente a rendere più snello e maestoso il corpo mediano della nave, e più equilibrato e armonioso il contorno della tricuspide (1). Quella mutilazione del De Fabris non garbò nemmeno ai Commissari del 1864, i quali con uno dei soliti *desiderii* vollero che il ballatoio ci si facesse in tutta la sua interezza; ma però senza sporto, facendo ricorrere di rilievo *soltanto le cornici e traducendo il resto in disegno piano ad opera d'incastro* (2). Io non potrei davvero inchinarmi alla saviezza di questo suggerimento; il quale mentre tende da un lato a mantenere il rilievo delle linee orizzontali del ballatoio stesso (che sono quelle appunto che tagliano il moto ascendente della composizione e lo sviluppo delle cuspidi), vuole poi sopprimervi il rilievo delle parti verticali, che sono giusto quelle che tempererebbero il soverchio orizzontalismo di quel partito, giovando molto alla bontà di tutta la composizione. Per me, dovendo tenerci il ballatoio, avrei consigliato invece che, soppressone lo sporto, ci si facesse tutto a rilievo; il che, oltre il benefizio accennato, avrebbe avuto anche quello di riprodurlo con più verità. Non avendo qui adesso sott'occhio il disegno secondo del De Fabris, non rammento bene a quale di questi due partiti egli si attenesse nel correggere il suo lavoro. Ma, se debbo arguirlo dall'appunto fattogli per parte degli opponenti che si trovavano in seno all'ultima Commissione, sono portato a credere che egli si attenesse al poco lodevole consiglio datogli dai Commissari del Concorso antecedente: infatti in cotesto appunto gli si rimprovera come *difetto gravissimo l'avere dissimulato col ricorso a tarsia i principali membri del ballatoio* (3). Del resto se ambedue le Commissioni avessero voluto far bene, avrebbero

(1) Se si fosse mutilato il ballatoio nel modo che ho detto, sarebbe stato bene di sopprimere nei beccatelli il loro sporto, facendoli a bassorilievo e in modo tutto decorativo; sia perchè i beccatelli senz'andito e senza parapetto sono un controsenso, come dimostrerò fra breve; sia perchè il loro aggetto tapperebbe la cuspide sovrapposta, e tenderebbe a portare sempre più in alto la di lei nascita; che è quello appunto che si vuole evitare con ogni studio.

(2) *Voti e pareri diversi,* a pag. 14.

(3) *Rapporto della Commissione,* a pag. 24.

dovuto per prima cosa consigliare al De Fabris di sopprimere lo sporto del ballatoio anche lungo i piloni, tenendolo qui pure a semplice bassorilievo. Avrebbero così ottenuto un partito uniforme per tutta la facciata, senza veder più qui un modo di ballatoio e lì accanto un altro modo e tutto diverso; avrebbero giovato all'organismo ed al moto ascendente dei piloni e dei respettivi pinacoli; ed avrebbero tolto quell'enorme protuberanza che, come dissi altra volta, è la più recisa negazione del genio tricuspidale, e della eleganza di quel contorno.

Cornice finale della nave. — Nei fianchi del Duomo la nave, ossia il corpo mediano, è coronata da una gran cornice di stile classico, che, in vista de' suoi dentelli, potrebbe chiamarsi ionica; e quindi da un attico, classico esso pure, costituito da uno zoccolo in basso, poi da una gran fascia di marmo nero, e sormontato finalmente da una breve cornice. Queste cose il De Fabris nell'uno e nell'altro disegno l'ha seppellite tutte sotto una gran filza di beccatelli. Ma qui, prima di discutere questo suo temperamento, è bene d'intenderci. Se quei signori del cinquecento furono presi dal ghiribizzo di chiudere con un cornicione ionico un tempio medievale, io non credo davvero che, in ossequio a quel bell'umore, noi siamo in obbligo di rispettare religiosamente nella facciata quelle gole, que' tondini, que' paternostri, que' dentelli e quegli ovoli. Io credo anzi, che che ne pensino gli adoratori a tutti i costi del passato, che lo stesso diritto che essi si arrogarono per isciupare il Duomo con quella sconcordanza, possiamo arrogarcelo anche noi, con tanta più ragione, per non isciupare la facciata con la sconcordanza medesima. Perciò io non biasimo il De Fabris se non si è fatto un obbligo preciso di quella cornice e delle altre sue concomitanze. Ma, *sit modus in rebus!* O bene o male, quella cornice è oramai una delle masse fondamentali dell'edifizio; è la di lui chiusura, il di lui coronamento finale. Se le sue linee e i suoi aggetti discordano da quelli del Duomo, se nuocciono all'unità dello stile ed all'armonia della composizione, si potranno trasformare, resecare, mutilare in parte; ma mettere tutte coteste cose all'uscio, come ha fatto il De Fabris, e soffocarle tutte sotto una schiera di beccatelli, questo è un romperla addirittura col Duomo; è un far troppo, e far male.

Ed è un far male poi anche per altri rispetti. Ed infatti che cosa significa un archetto retto sui beccatelli? Significa un temperamento che gli architetti del medio evo adottarono allorquando

avevano bisogno di sorreggere qualche cosa; così nel Duomo, nel Campanile, nella Loggia dei Signori ed in Orsanmichele gli archetti sui beccatelli reggono l'andito ed il suo parapetto; nel Palazzo Vecchio, in quello del Podestà, ed in quello degli Spini reggono le merlature, che sono anch'esse il parapetto d'un andito che posa su loro. Ma che cosa reggono, di grazia, i beccatelli del De Fabris? — Nulla. — Reggessero almeno, per non parere, una cornice! — Ma no, nemmen quella: imperocchè essi non hanno sopra di sè che un listelluccio meschino. Paiono gli avanzi d'un ballatoio demolito, o in rovina. Essi dunque non hanno ragione, non hanno scopo. O io m'inganno, o questo è un valersi degli elementi architettonici facendo mostra di non conoscerne il significato. Gli antichi nostri il ballatoio del Duomo lo chiamavano l'*andito dei beccatelli;* ma io penso che si sarebbero trovati in non poco impaccio a dare un nome a quel partito adottato lassù dal De Fabris.

Il quale se offende la ragione architettonica per difetto di significato e di scopo, non l'offende meno per la eterogeneità del suo stile (1), e per la miserabile decorazione che porta nel finimento della nave mediana. È canone di buona architettura che la ricchezza e grandiosità delle decorazioni abbia a crescere quanto più cresce la nobiltà e l'importanza della cosa decorata. Applichiamo dunque questo canone alle decorazioni finali delle ali e del corpo mediano della nostra facciata. Il finimento delle ali, come vedemmo, va ricco e superbo di quel grande architrave, di quel gran fregio e di quel ballatoio magnifico che è veramente un gioiello. Ora che cosa contrappone il De Fabris a tutta questa ricchezza nel finimento del suo corpo centrale? Una nuda filza di beccatelli, che sarebbe miserabilissima anche fuori d'ogni confronto, ma che poi riesce indecente davvero al paragone

(1) Cotesti beccatelli del De Fabris si distaccano dallo stile del Duomo, non tanto per la forma (che pure è diversa), quanto per le misure. C'è anche qui il solito vizio della *scala;* cotesti beccatelli riferiti alla *scala* della facciata ed ai partiti giganteschi ch'egli vi ha introdotto, sono piccini, minimi, e perciò stonano orribilmente. Tanto più poi che sulle ali si vedono ricorrere i beccatelli del gran ballatoio, i quali, oltre all'avere altre linee e altro stile, hanno delle misure assai più grandiose. Il De Fabris adunque oltre all'obbligo che gli veniva per la *scala* dell'edifizio, aveva l'obbligo di tenersi più grande con que' suoi beccatelli, anche per uniformarsi ed armonizzare con quelli delle ali.

della magnificenza con cui si vanno terminando le ali. (1) Tanta e sì grande è cotesta miseria che il finale della facciata non par cosa finita! E' sembra un'opera rimasta lì per mancanza di mezzi, e sulla quale poi, tanto per rabberciarla alla meglio, si sia cacciata una cuspide. Ma, e di che cosa aveva paura il De Fabris a rialzarlo un po' più quel finale? Ad introdurci qualche altra cosa che gli conferisse quella magnificenza che tanto gli manca?... Capisco! Egli forse temeva con ciò di guastare quella stupenda armonia della sua tricuspide che tanto gli fu celebrata dai Giudici del 64, e la cui intangibilità gli fu dai Giudici stessi tanto raccomandata. Ma creda a me il signor De Fabris: essi anche in questo gli resero un'assai mal servizio; e glielo proverò fra non molto.

Considerato così il trattamento della decorazione finale della nave al dirimpetto del De Fabris, ci resta a considerarlo al dirimpetto delle due Commissioni che lo giudicarono. I Commissari del 1864 *desiderarono* che il De Fabris buttasse giù que' suoi beccatelli; e che riproducesse anche in quel punto il ballatoio delle ali, ma in questo modo: lungo i pilastri, con lo sporto alquanto diminuito; e lungo le pareti, ridotto a bassorilievo e ad intarsio ne' modi che furono detti pocanzi (2). Se con questo

(1) Non è mica che queste regole non le sappia anche la Commissione. Qualche volta essa le dimentica, ma qualche volta però le rammenta. Così a pag. 14, parlando del Progetto Cipolla, gli rimprovera di avere decorato le ali più della nave, la quale invece *dovrebbe essere più ricca.* — Anche indipendentemente dalle norme estetiche, e facendo soltanto il calcolo a metri, si trova che il soprornato delle ali è alto $8^{m},941$, e quello dato dal De Fabris alla nave mediana è alto $1^{m},3$ (!). Anche per questo lato adunque si prova la verità di quanto dissi nella discussione generale del sistema tricuspidale: anche per legge estetica di savia decorazione eccoci dunque daccapo alla necessità — O di sopprimere lungo le ali il ballatoio e abbassare la mossa iniziale delle cuspidi minori fino al grande architrave del soprornato (falsando così le linee e lo stile del Duomo) — O di accrescere in alto il corpo mediano della nave e le sue decorazioni (esagerando sempre più i vizi e le oziosità tricuspidali).

(2) *Voti e pareri diversi,* a pag. 14. Questa riproduzione del ballatoio sull'alto della nave i Commissari stessi l'avevano però in qualche modo biasimata nel Progetto Scala (Ivi, pag. 8), ma non vuol dire. — Io non so poi come avrebbe fatto il De Fabris a contentare quel desiderio de' Giudici. Il ballatoio del Duomo è alto $2^{m},850$; e i beccatelli del De Fabris sono alti in tutto $1^{m},300$; come dunque sostituire questi a quello? Ridurre il ballatoio a un'altezza di $1^{m},300$ sarebbe stata una sacrilega mostruosità; riprodurre

desiderio essi dimostrarono di non essere per nulla penetrati delle vere e proprie leggi tricuspidali, dimostrarono però d'essere sufficientemente convinti de' vizi di quei beccatelli e della necessità di proscriverli. Ora che cosa fece il De Fabris di fronte a questo *desiderio?* — Nulla. — Lasciò i beccatelli com'erano; e questi gloriosi e trionfanti ricomparvero così nel secondo disegno. E ricomparvero gloriosi e trionfanti davvero: perchè la Commissione del 1867, non solo non trovò da ridirci verbo o parola, ma per di più trovò da ridire moltissimo su quei disegni, i quali avevano riprodotto il ballatoio delle ali anche sull'alto della nave mediana, giusto come avevano *desiderato* i Giudici del Concorso antedente. Così accadde ai malcapitati disegni del Partini e del Treves. Manco male però che del biasimo inflitto a quel *gravissimo sconcio* i Commissari ne dettero buona ragione; e questa si è che il ballatoio lassù *manca di riscontro* (1). Forse qui il Partini ed il Treves potrebbero allegare a loro difesa che *mancano di riscontro* anche i giudizi delle due Commissioni; ma queste son cose che non mi riguardano. Ciò che piuttosto mi riguarda si è l'umore curioso di questi paladini della tricuspide. Lo sentite infatti che cosa vi dicono adesso? Vi dicono che il ballatoio lassù è *uno sconcio gravissimo* perchè *manca di riscontro;* quantunque più in basso il Duomo di quel ballatoio ce ne abbia all'intorno per circa un chilometro, e quantunque ce l'abbia su tutta la sua sommità il Campanile. — O allora, se questo è, domando io, come potranno starci le cuspidi? Dove lo avranno esse il riscontro? — Ma qui mi par di sentirli rispondere, con quella loro imperturbabilità miracolosa: Come potranno starci? — Caro mio! Basta mettercele e ci staranno; e, per di più, ci staranno

sull'alto della nave il ballatoio delle ali in tutta l'interezza delle sue misure, sarebbe cosa che lo avrebbe obbligato a rialzare tutto il corpo della nave stessa per un metro e mezzo a dir poco, e allora addio la *felice e mirabile armonia* di quella *stupenda* composizione!; armonia che la Commissione non vuol toccata a nessunissimo costo. — O come fare dunque? — Io non so davvero a qual partito si sarebbe appigliato il De Fabris per cavarsi da questo bruttissimo imbroglio. Il meglio per uscirne io penso che fosse appunto il fare come egli fece: di tenersi cioè i suoi beccatelli e di lasciare alla Commissione il suo ballatoio.

(1) *Gravissimo* (sconcio) la ripetizione del ballatoio stesso all'alto della fabbrica, *ove manca di riscontro. (Rapporto della Commissione giudicante,* a pag. 28).

benissimo. — Dove avranno il riscontro? — Aspettate che ce l'abbiano messe, e voi vedrete che lassù mai dei *riscontri* ne avranno quanti ne vogliono. — E io allora mi cheto.

Cuspidi. — La decorazione delle cuspidi minori il De Fabris la prima volta la imitò dal disegno tricuspidale presentato dal Petersen al primo Concorso; e per la cuspide centrale la desunse dai progetti di N.° 25, 31 e 34 del Concorso medesimo. Sull'insieme di queste cuspidi i Giudici d'allora espressero, al solito, un gruppo di *desiderii*, sui quali passerò oltre, contentandomi di trascrivere questo soltanto: « Pei campi di tutte tre si studierà altra *più felice decorazione, risparmiando però i mosaici ai soli sovrapporte* (1). » Il De Fabris, sordo al consiglio, nel secondo disegno riprodusse le decorazioni primitive, solo semplicizzandole in modo da rasentare la rozzezza; il che destò tanto coraggio in petto dei nuovi Giudici da dichiararle *povere e volgari* (2). Occorrevano dunque nuovi consigli, ossia *desiderii;* e furono dati; e fu detto che si conferisse alla decorazione delle cuspidi ricchezza maggiore, consigliando perciò, *come partito molto opportuno, i mosaici* (3). I mosaici adunque l'altra volta si proscrissero, e adesso si prescrivono. Manca anche adesso il *riscontro* dei giudizi. Quand'è che i Giudici abbiano avuto ragione non si capisce; nè si sa perciò se cotesti mosaici ci stiano bene o male. Siccome però le decisioni che vengono le ultime s'hanno a ritenere per più mature, e come frutto di maggiore studio (giacchè sembra anche i Giudici abbiano bisogno di studiare, e di rimutarsi studiando), così bisogna credere che nel campo delle cuspidi i mosaici ci stiano benissimo. Infatti nel sessantasette la Commissione i mosaici li ha consigliati a tutti e da per tutto (4). Io però, con tutto il rispetto alla Commissione prelodata, siccome i mosaici non li vedo in alcuna parte nel Duomo, nemmeno nelle lunette delle porte (5), dove forse potrebbero farsi con più coraggio; siccome non li vedo

(1) *Voti e pareri diversi*, a pag. 14.

(2) *Rapporto della Commissione*, a pag. 23.

(3) Ivi, a pagg. 23 e 24.

(4) Questo furore musivario della Commissione l'ha spinta perfino a suggerirli nei campi delle loggette e delle formelle, e nei triangoli mistilinei delle inquadrature degli occhi. E questo, poffare!, è troppo.

(5) Tranne la lunetta della porta detta *della Mandorla*, il musaico della quale, opera del Ghirlandaio, appartiene al Risorgimento e non più al Medio evo.

nel Campanile, nè in alcun altro monumento dell'arte ogivale fiorentina; siccome l'ampio sviluppo dato nel Duomo al sistema del policromismo e delle liste marmoree fiorite ad intarsio sta molto presumibilmente ad escludere il sistema decorativo e succursale dei mosaici, così per tutti questi motivi propendo invece a ritenere l'opposto di quello che la Commissione ritiene senza altro motivo che quello del proprio gusto (1); e dico per conseguenza che i mosaici sulla facciata del Duomo ci s'hanno a fare il meno possibile, e che l'unico punto in cui possono essere tollerati è nelle lunette delle porte.

Pinacoli. — Il De Fabris, insieme a molti altri, non pensò che nel sistema tricuspidale i pinacoli altro non sono che il prolungamento dei piloni della facciata; e perciò, in cambio di farli massicci e subordinati a quel loro concetto, nei due canti della facciata li foggiò a tabernacolo vuoto, facendone una cosa staccata, e distruggendo così quell'unità organica e quel moto ascendente che sono i grandi obiettivi del sistema anzidetto. Ma nell'estrinsecazione di cotesto concetto oserei dire che fu inferiore, se non a tutti, almeno a moltissimi; tra per aver dato a quei tabernacoli delle forme e delle proporzioni punto eleganti, laddove molti altri seppero farli elegantissimi; tra per aver fatto quelle immense moli così enormemente vuote e rette su dei sostegni così esili da renderne quasi l'esecuzione impossibile. Per le quali cose, oltre il difetto statico, v'è in quei tabernacoli un tale sbilancio ed un contrasto così odioso fra l'esilità delle loro

(1) Forse si obietterà che anco nei fianchi del Duomo d'Orvieto non v'è indizio che sia di musaici, e tuttavolta la facciata n'è piena da capo a piedi. Ma chi dicendo così si pensasse d'aver detto qualche cosa di serio s'ingannerebbe a partito. A Orvieto, ed a Siena ancora, il caso è tutto diverso. Laggiù l'architettura esterna dei respettivi Duomi non è cosa di gran momento e rientra nelle pratiche comuni; a Firenze invece essa è cosa cospicua, capitalissima, e, quello che più monta, costituisce uno stile suo proprio. Nei Duomi d'Orvieto e di Siena non ci si trovano elementi sufficienti per costituire la decorazione di una nobile facciata; perciò è d'uopo cercarli altrove, e di qui la necesità dei musaici; nel Duomo di Firenze invece lo stile architettonico dei fianchi ha in sè elementi sufficientissimi per decorare qualsivoglia più nobile facciata; e questi elementi stanno principalmente nel policromismo e nella combinazione geometrica delle zone a fioriture. Di qui la niuna necessità di cercare altrove elementi succursali, di qui la niuna necessità dei musaici.

membra e la mole massiccia e pesantissima dei sottoposti piloni, che il loro effetto è davvero dei più disgraziati.

Sulla nave mediana poi quei pinacoli ce li fece massicci; e anche questo fu male, perchè si posero così in troppa discordia con quelli delle ali; e peggio poi fu l'averli fatti ricopiando sgarbatamente quelli dell'altare famoso d'Orsanmichele, il cui stile, tuttochè bellissimo, non ha nulla che fare con quello del Duomo. Questo stesso concetto dei quattro pinacoli diversi e inspirati a quel diverso tipo noi l'avevamo già visto nel disegno di N.° 2 presentato al primo Concorso; dal quale il De Fabris ha imitato questa e più altre cose. Bensì per giustizia bisogna dire che nel progetto N.° 2 cotesti pinacoli erano trattati con tutt'altro garbo, con tutt'altra disinvoltura e con molto più sapore medievale.

La Commissione giudicante il Concorso del 1864 su quei pinacoli non istette a far troppi discorsi; ma con un suo *desiderio*, senza nemmeno guardarli in faccia, ordinò che fossero tutti e quattro soppressi, per la preziosa ragione che non ve ne *sono di simili nel rimanente del Duomo* (1); in che maniera poi non proscrivesse anche le cuspidi, fondandosi sulla ragione medesima, questo *manet alta mente repostum*. Noi altri profani, rispettando l'arcano, non staremo a cercare il miracoloso motivo in virtù del quale se possono starci le cuspidi, non debbono starci i pinacoli, che sono delle cuspidi istesse il corredo, il corollario, ed il complemento indispensabile. Diremo soltanto che qui la Commissione ci ha altamente scandalizzati per la sua inconseguenza e per la poca memoria che ha delle pratiche dell'Arte. La Commissione doveva ricordarsi che nel medio evo italiano vi sono infinità di facciate le quali, sebbene non abbiano la tricuspide e siano anzi basilicali, pur tuttavolta sono fornite di pinacoli agli angoli delle ali e della nave mediana; e sono fornite di pinacoli, quantunque nei fianchi della chiesa ed altrove non abbiano ombra di pinacolo che sia. Esempi le facciate dei SS. Giovanni e Paolo, dei Frari, di S. Stefano e della Madonna dell'Orto a Venezia; del S. Fermo a Verona; di S.ª Corona a Vicenza; di S. Antonio di Renversa a Rivoli; di S. Francesco a Pavia ed a Mantova: dei Duomi d'Asti, di Monza, di Cremona, di Modena, di Grosseto e tante altre (2). E quand'anco gli esempi

(1) *Voti e pareri diversi,* a pag. 13.

(2) Nella chiesa stessa di S. Maria Novella in Firenze, quantunque nei lati non vi sia pinacolo di sorta, noi li vediamo spuntare agli angoli della

mancassero, i pinacoli delle facciate troverebbero sempre la loro sanzione nel raziocinio. Il raziocinio infatti ci dice che i fianchi e le altre parti d'una chiesa sono in condizioni molte diverse da quelle della facciata; e perciò ci persuade che se nei fianchi, i quali hanno un andamento longitudinale e continuo, i pilastri possono stare benissimo senza pinacolo (specialmente nell'arte italiana sì poco amica alle punte), nella facciata invece, ove ogni pilastro corrisponde ad un angolo della fabbrica, e dove la fabbrica in quel punto cessa il suo corso e ripiega, un pinacolo può benissimo esserci messo, e per temperare l'effetto ottico di quella svolta e per meglio arricchire il prospetto. Ciò è tanto vero, che nella stessa arte classica di Grecia e di Roma, dove non c'era davvero frenesia di punte e di pinacoli, eppure negli angoli delle facciate, e appunto per i motivi che ho detto, ci furono fatti gli acrotèri; ed i pinacoli medievali sono giusto la reminiscenza dell'acrotèrio greco-romano. Dopo di ciò, allorquando noi vediamo una Commissione giudicante che in una facciata tricuspidale, ove i pinacoli sono *condizione essenziale*, ordina la soppressione dei pinacoli medesimi, e che per giunta l'ordina per la ragione che *non ve ne sono nel rimanente del Duomo*, questa Commissione bisogna bene che abbia avuto tre o quattro volte coraggio per avventurarsi a sostenere la causa tricuspidale nella facciata di S.ª Maria del Fiore.

Che fece il De Fabris in presenza al fiero comando dei Commissari? Perpetrò forse l'orrendo strazio di quei tapini? — No. — Volendo egli contentare que' buoni Giudici, che furono tanto *desiderosi* a di lui riguardo, e pur sapendogli male di sfrattare quei pinacoli incolpevoli, fece una cosa di mezzo: ce li fece e non ce li fece; voglio dire che li ridusse piccini piccini in forma di *civorietti;* tali insomma che di fronte ai piloni in cui sono confitti assumessero l'aria di que' pungiglioni che stanno in cima ai candelieri per infilarci i torcetti. A quel modo i pinacoli può dirsi che ci sono e non ci sono; e il Giusti nostro, se li avesse veduti, avrebbe potuto ripetere anche di loro che hanno

« Quell'aria del ti vedo e non ti vedo. »

Del modo poi col quale furono trattati da lui cotesti pinacoli,

sua parte postica ove sta il coro; il che fa ritenere che se la facciata fosse stata compiuta secondo il suo stile, li avrebbe avuti ancor essa.

lascerò dire alla Commissione che ebbe a giudicarli. « Di questa « maniera di pinacoli *presentati per angolo e privi di ogni ele-* « *ganza* non si hanno che pochi esempi in Italia » (1). Ma in sostanza, tolto questo rimbrotto, sulla questione dei pinacoli la Commissione stessa fu conciliantissima: disse, che per lei, ci fossero o non ci fossero i pinacoli, era tutt'uno: padrone il De Fabris di mandarli con Dio; padronissimo poi di farceli; ma, facendoli, badasse a *dar loro forma più elegante e leggiadra* (2). E siccome su quelle loro dimensioni così stremate i Giudici non ci fecero parola, così è da ritenersi che esse stiano benissimo (3); e perciò, raffazzonandoli, il De Fabris può impunemente conservar loro quell'aspetto minuscolo.

Porte. Le due Commissioni giudicanti, se qualche volta sono state in contradizione fra loro, sul proposito delle porte furono per buona fortuna concordi; ed ambedue levarono a cielo *la molto felice, la felicissima composizione, la grandiosa creazione* delle tre porte del disegno De Fabris (4). Le due Commissioni furono anche d'accordo nel non accorgersi che coteste porte erano fatte a *tabernacolo*, e che perciò s'informavano ad un concetto e ad uno stile assolutamente antitricuspidali. In mezzo a tanta concordia tornerebbe male il venir fuori adesso con delle scissure; e perciò, se non altro, *pro bono pacis*, le piglieremo a tabernacolo così come sono. Ma prima d'entrare nella loro discussione mi consenta il lettore che io emetta sul loro tema alcune considerazioni generali.

Primo e vitale elemento di bellezza in architettura è l'armonia delle proporzioni. Non si speri mai che una composizione architettonica, per quanto consti di parti in sè elegantissime, riesca bella e lodata se non ha giustezza ed armonia di rapporti e nel tutto, e nelle parti col tutto, e nelle parti fra loro, e nelle

(1) *Rapporto della Commissione*, a pag. 23. Ed infatti i pinacoli presentati per angolo sono un modo essenzialmente nordico.

(2) Ivi.

(3) È curiosa però che i Giudici stessi parlando poco innanzi del Progetto Partini, avevano detto che in esso *i pinacoli hanno aspetto meschino*. Ora è bene a sapersi che i pinacoli del Partini hanno tutta la larghezza del pilone, cioè tre metri almeno, e competente altezza; e che i civorietti del De Fabris hanno soltanto una larghezza di un metro e 25 centimetri. (!)

(4) *Voti e pareri diversi*, a pagg. 11 e 12 — *Rapporto della Commissione giudicante il terzo Concorso*, a pag. 23.

parti in se stesse. Applicando questo criterio estetico alle porte, che sono la nobilissima fra le varie cose della facciata, ne viene che, per riuscire perfette, esse debbono essere

1.° Proporzionate relativamente alla facciata:
2.° Proporzionate relativamente fra loro;
3.° Proporzionate intrinsecamente in se stesse.

Ora mi dispiace dover dire (come già lo dissi altra volta) (1) che coloro i quali si esercitarono fin qui nei fatti della facciata, non esclusi i più egregi, peccarono, se non in tutti, nella più parte dei surreferiti criteri. I concorrenti in generale mirarono, più che altro, a fare una porta maggiore stragrande, ai fianchi della quale posero, quasi sempre, delle porticelle meschine e grame. Erano due falsi concetti quelli che li muovevano: 1.° Che la porta maggiore fosse tanto più bella e maestosa quanto più sperticata; 2.° Che le porte minori dovessero di necessità tenersi meschine, forse per lasciare religiosamente intatto il campo sovrapposto degli occhi laterali. La falsità di questi concetti è manifesta: non v'è ragione che spieghi il perchè in un prospetto ricco e grandioso, qual'è quello della facciata, le porte minori debbano esser confinate ad una meschinità di trattamento tale che s'abbiano ad arrossire perfino al confronto di quelle dei fianchi; non v'è ragione che le porte minori, trattate in tutto più largamente, non possano con la punta delle loro cuspidi invadere il campo degli occhi sovrapposti; non vi è ragione che la sola porta maggiore debba scroccarsi il monopolio della magnificenza; e per converso v'è tutta la ragione per comprendere che, componendo le porte della facciata colla scorta di quei falsi concetti, esse debbono necessariamente riuscire sproporzionate e disarmoniche. La porta maggiore, è verissimo, deve preponderare sulle altre; ma non deve sopraffarle, schiaffeggiarle, schiacciarle, come quasi sempre è stato fatto finora. Essa deve naturalmente primeggiare, ma però sempre mettendosi in armonia con le sue collaterali, e con le masse generali della facciata; cosicchè fra tutte queste cose vi sia equilibrio, e, se così posso esprimermi, intonazione di misure. Nè basta, che per mettere le porte minori in migliori rapporti con quella centrale, si cerchi soltanto di aguzzarne le cuspidi o di gittarne più in alto i *civori*, o pinacoli che dir si vogliano.

(1) Nel mio scritto intitolato *Due Disegni per la Facciata del Duomo*, a pag. 13.

Così non si fa altro che allungarle di soverchio; renderle all'apparenza strizzate, smilze; e così si viziano allora le proporzioni per altro lato. Tutta la massa di coteste porte vuole esser trattata più largamente, ed in tutti i sensi; e così allora si può dire davvero di averle sottratte alla miseria, all'indecenza ed alla sproporzione. E questo è quello che non si fece finora. Alcuni, a dir véro, come il Petersen, il Treves e pochi altri, equilibrarono assai bene le tre porte fra loro; ma in ordine alla massa generale della facciata e al di lei sviluppo essi le tennero sempre tutte e tre troppo piccole; il che se in generale è sempre vizioso, tanto più poi dispiace in un prospetto tricuspidale, quale era il loro: Essendochè, come ebbi a spiegare lungamente altra volta, la tricuspide aumenta molto l'altezza naturale della facciata; per cui, a riequilibrare lo sbilancio che da ciò deriva, occorre dare alle tre porte un molto largo sviluppo. Ci ricorderemo infatti che per questo motivo principalmente il Maitani in Orvieto dovè ricorrere per le tre porte alla tricuspide inferiore; partito non che bello, eminentemente opportuno e grandioso.

E tutto questo premesso, veniamo adesso alle porte che sono nei due disegni De Fabris. Nel primo di essi si trova al solito, uno spavento di porta maggiore che col suo sterminato sviluppo e per lungo e per largo sembra voglia quasi ingoiarsi tutta la nave centrale; per cui la cuspide mediana, sopraffatta da tanto mostro, apparisce anche più rannicchiata e meschina di quello che sia realmente. Tanto è vero ciò, che nel secondo disegno, essendosi abbassata la detta porta per circa cinque metri, la cuspide della nave n'è rimasta tanto più sollevata; quantunque in sostanza sia stata diminuita anch'essa per circa tre quarti di metro. (1) Tutto questo però non tolse che i Giudici del 1864 fra le tante virtù di quelle porte ci trovassero anche questa, cioè: che ad esse *corrispondevano con altrettanta armonia le cuspidi del finimento esterno* (2). Ma tornando alla porta maggiore anzidetta, è naturale che, sperticata com'era, oltre al discordare con la massa generale del prospetto, discordasse altresì grandemente con quelle delle porte minori; le quali fatte, al solito, miserabilissime, erano la metà più strette; 12^{m},500 circa più basse; e in superficie tre volte

(1) Manifesta riprova anche questa dell'influenza grande che i partiti interni esercitano sulla composizione generale e sulla sacoma terminale.

(2) *Voti e pareri*, a pag. 11.

e mezzo circa più piccole (!). Ma neanche tutto questo impedì che i Giudici d'allora le proclamassero una molto *felice composizione*, una *creazione grandiosa* (1); e non impedì nemmeno che col mezzo dei soliti *desiderii* inculcassero al De Fabris, fra le altre cose, di diminuire nella porta maggiore l'altezza dei sovraornati orizzontali, e di abbassare il tabernacolo finale per ridurlo a livello d'una galleria da essi proposta, badando bene però di *trovare un ripiego che non guastasse la felice composizione* (2). E il ripiego lo trovò infatti il De Fabris, obbediente; e fu quello di buttar giù tutta la porta, e di rifarla a nuovo per lungo e per largo. Così nel secondo disegno la porta maggiore fu alquanto strettita, fu abbassata per circa 5 metri, e così ridotta, resultò in superficie circa due volte e mezzo soltanto più grande delle porte minori, rimaste intatte quali erano. Ma quello che è miracoloso davvero si è il sapere dalla bocca dei Giudici nuovi che tutto questo si è conseguito senza pregiudizio alcuno della vecchia felicità, ma sì anzi col soprassello di felicità maggiori. E queste sono cose proprio da strabiliare! Tant'è. *La composizione delle tre porte è felicissima* anche adesso (3). Ma mi dica, di grazia, la Commissione; mi spieghi un po' quest'enigma: Le porte minori nei due disegni non furono mai toccate; la maggiore nel primo di essi era più alta 5 metri circa che nel secondo; era più larga, e la sua superficie allora era circa tre volte e mezzo quella delle porte minori; laddove adesso è circa due volte e mezzo soltanto; e ad onta di tutto questo, la composizione delle tre porte tanto nell'un caso che nell'altro è egualmente *felicissima;* tanto nell'un caso che nell'altro *l'armonia nelle linee ascendenti delle tre cuspidi è mirabile* egualmente (4). Ma o come va questa faccenda? O che è un Santo il De Fabris? O che fa dei miracoli? O piuttosto fa dei miracoli la Commissione? O che forse per la Commissione i metri son diventati centimetri, millimetri, tanto che cinque più o cinque meno non valgono ad alterare menomamente l'armonia d'una composizione? Senta la Commissione, una delle due: o la porta maggiore del De Fabris era sproporzionata alle due minori ed al finale della facciata allorquando era 5 metri circa più alta, o è sproporzionata adesso, che stando intatte le

(1) *Voti e pareri,* a pagg. 11 e 12.
(2) *Voti e pareri,* a pagg. 14 e 15.
(3) *Rapporto della Commissione,* a pag. 23.
(4) Ivi.

altre cose, si è abbassata di 5 metri. Scelgano pure i Giudici quel caso che loro meglio torna od aggrada; ma convengano però che o nell' uno o nell' altro essi hanno detto e giudicato assai male. In quanto a me ritengo che essi dicessero male in ambidue i casi: non perchè il De Fabris non abbia adesso ridotto la sua porta maggiore a giuste e buone proporzioni; ma perchè ha lasciato sempre le sue porte minori troppo meschine, indecenti e sproporzionate alla maestà d'una facciata, e in specie d'una facciata tricuspidale.

La quale sproporzione fa sì che la facciata stessa nella sua parte inferiore riesca come slegata e difetti grandemente di unità: imperocchè la giustezza delle misure e dei rapporti, non solo giova all'armonia relativa delle tre porte; ma appunto perchè le armonizza, così anche le ravvicina fra loro, crea fra loro un nesso, un richiamo dell'una all'altra; e così se non per virtù e per compagine di forme, per virtù almeno di proporzioni s'ingenera fra tutte e tre quella solidarietà, quell'organismo (dirò così) virtuale che porta seco per ottimo resultato l'unità della composizione; il che di certo non si consegue allorquando le tre porte, senza giusta relazione di misure fra loro, se ne rimangono segregate e solinghe. (1) A sempre più estrinsecare il lamentato difetto

(1) Chiedo perdono al lettore se, mio malgrado, sono costretto a trattenerlo un momento sul conto della mia povera persona; e voglia credere che io lo faccio non tanto per me, quanto nell'interesse d'un principio estetico vitalissimo che la Commissione vorrebbe calpestare a ogni costo. — Nell'ultimo Concorso presentai un disegno di facciata nel quale mi studiai con la più gran cura di concretare quel precetto così disconosciuto dell'armonia delle tre porte, svolgendo il precetto medesimo nelle poche parole a stampa con le quali accompagnai quel disegno. Non posso nascondere perciò che io rimasi stupefatto allorchè, leggendo quella parte del Rapporto della Commissione che mi riguarda, ci trovai scritto, che la porta maggiore di quella facciata *non prepondera come dovrebbe sulle minori.* La Commissione con questo, disdegnando accogliere la mia opinione, la qualificò implicitamente per una pretta insulsaggine, trovando appunto un vizio laddove io aveva posto un precetto; ed è perciò che m'incombe l'obbligo adesso di sostenere il precetto medesimo, contro il parere opposto di quel Consesso onorando. Per me, se la Commissione lo crede, io sono pronto a convenire che quelle mie tre porte, in quanto concerne il disegno, il trattamento, i particolari ecc. siano bruttissime, orrende e detestabili; ma in quanto esse concernono la giustezza e l'armonia delle proporzioni in ordine alla facciata e in relazione fra loro, io oso dire e sostenere che esse sono quanto di più studiato è stato fatto sinora nei vari Concorsi per la facciata del Duomo. Nè questo io lo dico per

d'unità, nella parte inferiore del disegno De Fabris s'aggiunge il vizio che ha la di lui porta maggiore di non legarsi con le sue linee alle linee del Duomo; per cui cotesta immensa mole rimane sciolta, ed è addirittura un arnese posticcio. Egli è ben vero che anche le porte dei fianchi non ci forniscono begli esempi di legame con le linee della chiesa; ma se questo può condonarsi ad

matta boria; chè davvero non fa bisogno di essere aquile per trovare un accozzo di misure un po' equilibrate fra loro; e sono sicurissimo che tanti valentuomini che si esercitarono nelle cose di quella facciata, avrebbero saputo fare altrettanto, purchè si fossero partiti dal mio stesso principio. Ma veniamo al sodo della questione.

La Commissione dice che la mia porta maggiore non prepondera *come dovrebbe sulle altre.* Si capisce che la questione sta tutta in quel *come dovrebbe;* ma intanto, per cominciare a risolverla, vediamo un poco come sta questa mia porta maggiore di fronte alle porte maggiori degli altri disegni. La mia porta maggiore tocca col vertice del suo tabernacolo (che non ha nemmeno piramide al di sopra) il gran ballatoio delle ali; ed è perciò alta da terra $29^m,134$ su di una larghezza di $11^m,30$. Essa dunque nel senso dell'altezza sopravanza

Quella del Progetto Scala per. . . .	$11^m,000$	circa
Quella del Progetto Treves per . . .	$4^m,750$	»
Quella del Progetto Petersen per. . .	$3^m,750$	»

ed eguaglia precisamente quelle dei Progetti Calderini (Tav. I.), Falcini, Cipolla e Lodi; comunque quella Falcini la Commissione la chiamasse *troppo lunga* (a pag. 19), e quella Lodi la celebrasse come *grandiosa* (a pag. 29). Nel senso della larghezza poi, tolta quella del Lodi, essa supera di gran lunga tutte le altre.... Ma che vado io qui almanaccando con il cervello a cercare quelle cifre ed a fare quei confronti, una volta che la Commissione stessa è così graziosa da fornirmi gli argomenti a mio benefizio e a suo danno? — La Commissione ha detto che le tre porte del De Fabris erano una composizione *molto felice, felicissima,* e che erano una *creazione grandiosa.* Dunque anche le loro proporzioni devono essere grandiose e felicissime; dunque devono essere felicissime e grandiose ancora le proporzioni della di lui porta maggiore. — Ora, vediamo un poco quanto essa è larga.... — Oh gioia! Undici metri e tre decimetri! Precisamente come la mia! — E quanto è alta?— Anch'essa con la cima della sua cuspide giunge come la mia al disotto dell'architrave..... Ma dunque sono grandioso anch'io! sono anch'io felicissimo! E a più forte ragione lo sono, in quanto che la mia porta appartiene a una facciata pseudo-basilicale, e ha perciò tanto meno bisogno d'andarsene in alto.... Eppure la Commissione dice che essa non prepondera *come dovrebbe* sulle due porte minori. E qui, siccome io ho avuto l'ignoranza di studiarmi a fare delle porte minori grandiose, può anche darsi che se la Commissione si riferisce alle porticiattole di cui essa è innamorata sì forte,

opere come quelle, costruite spesso posteriormente, a grandi intervalli fra loro, e che hanno un' importanza assai secondaria in tutta quella composizione, non si può altrettanto facilmente menar buono alle porte della facciata, che devono essere tutte d' un getto con la facciata medesima; che fanno parte integrale di essa, e che vi esercitano una delle principali funzioni. Convengo che il

essa abbia, a suo modo, una qualche ragione. Ma bisogna vedere però se la ragione a suo modo, è la ragione vera. — Misurando io trovo che la mia porta maggiore prepondera sulle minori per 8^m,500 circa nel senso dell'altezza, e per 3^m,500 nel senso della larghezza; il che vuol dire che la mia porta maggiore in superficie è il doppio circa di quelle minori. Io capisco che, avendosi a fare con delle Commissioni per le quali 5 metri più o 5 metri meno non fanno caso, coteste preponderanze non parranno gran cosa. Ma per chi non giudica dei metri a cotesta stregua, poffare!, coteste preponderanze sono davvero assai rispettabili! 8^m,500 fanno l'altezza di due piani di casa! 3^m,500 potrebbero essere la larghezza d' una stanza mediocre; e portati in aumento d' un' altezza e d' una larghezza di porta decidono di qualche cosa! Finalmente una porta che ha una superficie doppia d' un' altra, direi che preponderasse su di essa per quanto fa bisogno. E nonostante la Commissione dice che non *prepondera come dovrebbe* (!). Ma se per lei una preponderanza del doppio non basta, che posso farci? Io non mi sento davvero in vena di contentarla più oltre. — Del resto la Commissione non ha posto la questione nei veri suoi termini. Abbiamo visto che, a suo stesso giudizio, la mia porta maggiore deve avere proporzioni felici e grandiose. Dunque ha avuto torto di formarne il soggetto della sua censura; la sua censura doveva fondarsi sulle porte minori: doveva dire che queste porte io non le ho sapute tenere piccine streme e sparute abbastanza, sì che, in virtù del confronto e in virtù della sproporzione, la porta maggiore potesse apparire più grandiosa del *grandioso*, ossia smisurata. Così avrebbe formulato la sua questione in termini esatti, senza cessare però d'aver torto sul merito della medesima. Sappia dunque la Commissione che io anzi mi vanto di non aver fatto preponderare come *non dovrebbe* la porta maggiore sulle minori; l'ho fatto anzi a posta; e continuerò a vantarmene fino a che la Commissione con buoni argomenti non mi abbia provato che la preponderanza smisurata è legge di buona armonia; finchè non mi abbia provato che di tre cose, le quali quanto più si può debbono comporsi ad unità di sistema, giova a questa stessa unità che in cambio di essere tutte e tre proporzionatamente grandiose, una di esse scappi su sperticata e le altre due si rimangano in una dignitosa miseria; finchè non mi abbia provato che le porte minori della Facciata di Santa Maria del Fiore è bello ed è buono che siano molto più piccole e meschine di quelle che si vedono nei fianchi stessi di quel Duomo; finchè non mi abbia mostrato gli esempi che sanzionano quel suo felice concetto, e finchè non mi abbia provato che tali esempi sono davvero belli ed aventi autorità estetica. In quanto a me, per ora, io mi ascrivo ad onore di avere

conseguire questo legame tra le linee della chiesa e quelle delle porte è un problema alquanto arduo; ma pure in parecchi altri disegni le porte, sebbene non racchiudessero tante felicità come quelle del De Fabris, tuttavia cotesto legame lo avevano.

Vediamo adesso il modo con cui coteste porte sono state trattate. Il De Fabris nella composizione della sua porta maggiore

opinioni del tutto opposte; cito a mio sostegno il modo delle proporzioni che fu adottato per le porte nella facciata del Duomo d'Orvieto ed in quella del S. Giovanni di Siena (che ha le più belle e armoniose porte di tutta Italia); e finalmente cito quelle grandiose e splendide composizioni delle porte nelle grandi cattedrali francesi (la Francia in questo caso è maestra), e soprattutto cito quelle delle Cattedrali di Reims e di Amiens, bellissime su tutte le altre. Nè valga il dire che a Orvieto, a Reims e ad Amiens le porte non sono sciolte fra loro come nel Duomo nostro, ma sono invece composte a sistema unitario di tricuspide. Tanto meglio! In un sistema così strettamente organato e compaginato, in un sistema così strettamente vincolato al principio d'unità da dover formare una sola ed unica cosa, cioè la tricuspide, tanto più v'era l'obbligo, la necessità che le tre porte fossero *armoniosissimamente* proporzionate fra loro; eppure, in tutti cotesti esempi non ci avviene mai di trovare quella *preponderanza* patrocinata ed imposta dalla Commissione. Alla quale adesso per ultimo mi rivolgo e dico: che se essa vorrà dettarmi savi consigli ed utili ammaestramenti, io sarò lieto di accoglierli e sarò il primo a farle reverenza ed onore; ma se pretenderà d'impormi delle stranezze e delle mostruosità vestite da precetti, e rimbrottarmi perchè io non le ho volute ossequiare, in questo caso io sono con molto mio dolore costretto a non accettare le sue correzioni; e sono anzi costretto a protestare contro di loro, siccome quelle che tendono a falsare e capovolgere le leggi eterne del bello e del vero.

Ma prima d'uscire da questa bèga delle porte, voglio mostrare al mio buon lettore qual conto s'abbia a fare dei giudizi delle nostre Commissioni. Nel 1864 i Giudici, parlando della Facciata del Petersen, sentenziarono che *non era punto fortunata la composizione della porta maggiore (Voti e pareri,* a pag. 10). Nel 1867 invece i Giudici (ed erano in parte i medesimi), parlando di quella stessa Facciata, così si esprimevano: PREGI INCONTRASTABILI *nel prospetto in discorso sono la eleganza delle proporzioni e le* DECORAZIONI DELLA PORTA MAGGIORE (!!!). *(Rapporto della Commissione,* a pag. 21). — E di queste scene ne ho già citate e potrei citarne parecchie! — A non pensarci più che tanto, nel vedere chi s'affibbia la giornèa di Giudice imbrogliarsi, contradirsi e darsi sulla voce in tal modo, a un tratto verrebbe da ridere; ma se si riflette invece che a questa stregua che qui si sono giudicati i lavori di tali che sagrificarono cure, tempo e danaro sul serio e non per celia; e se si riflette che giudicando a questo modo che qui siamo giunti a dare una facciata a S.ª Maria del Fiore, allora, perdio!, viene invece da piangere.

ha tolto a prototipo l'altare famoso dell'Orcagna in Orsanmichele; e questo è un concetto sbagliato. Bisogna dire però per giustizia che l'autore dello sbaglio non è il De Fabris. Questo sbaglio noi lo vediamo attuato fino dal tempo del primo Concorso nel disegno tricuspidale del Treves, in quello di N.° 2 e in varii altri. Dirò adesso in che consiste l'errore di quel concetto. Abbiamo detto che per le porte della Facciata di S.ª Maria del Fiore si vuole osservare strettamente lo stile del Duomo; e per obbedire a questa stretta osservanza si è dato lo sfratto perfino al concetto delle tre porte composte a sistema unitario di tricuspide, che si ammira nel Duomo d'Orvieto; comunque cotesto concetto sia così bello e grandioso, e comunque sia così essenzialmente inviscerato al sistema tricuspidale. Dopo uno sfratto di questa natura, noi, se vogliamo esser logici, per le porte della facciata non possiamo più staccarci in nulla dai tipi che ci vengono offerti dalle porte laterali di S.ª Maria del Fiore. Ma il tipo di coteste porte ed il modo con cui sono costituite non convengono per nulla col tipo e coi modi con cui è costituito l'altare o Tabernacolo d'Orsanmichele. Nelle porte del Duomo la parte esterna che circonchiude gli sguanci e costituisce il contorno delle porte medesime è formata da un pilastrello esilissimo, che si prolunga su su nelle parti del soprornato fino a raggiungere la cornice della loro cuspide finale. Nel tabernacolo d'Orsanmichele invece è un organismo tutto diverso, e così doveva essere. Il tabernacolo d'Orsanmichele è un edifizio quadrato, che in ogni faccia ha un'arcata e una cuspide, e che è chiuso in alto col mezzo d'una cupola. È naturale dunque che qui, trattandosi di sorreggere delle arcate, delle cuspidi ed una cupola, non si potesse ricorrere al pilastrello unico e sottilissimo delle porte del Duomo. Qui per necessità statica come per legge estetica (tanto più che adesso mancano ancora gli sguanci) bisognava porre negli angoli quattro grandi risodi che fossero sufficienti al bisogno ed all'occhio; e così fu fatto; e per ragione d'eleganza quei quattro grandi risodi s'ingentilirono, facendovi sui canti le colonnette torse secondo il costume del tempo, e decorandone il campo con le formelle e i compassi. Andrea di Cione, allorquando ciò fece, aveva dunque la sua ragione di fare a quel modo. Ma nel Duomo, ove le porte sono connesse e murate con le pareti, ed ove non vi è carico alcuno da sostenere; nel Duomo ove la decorazione esterna agli sguanci delle porte è più che altro una decorazione d'inquadramento,

quei grandi risodi non erano reclamati dal bisogno ed erano sconsigliati dall' eleganza; e così non si fece luogo per essi, e si tenne invece il partito più semplice e leggiadro di quell' unico pilastrello che ho detto. Volendo dunque attenersi allo stile di S.ª Maria del Fiore, bisogna accettare cotesto partito. Quel pilastrello si potrà e si dovrà sviluppare in modo assai più ricco e grandioso; potrà essere ottagono, mistilineo; potrà benissimo convertirsi in colonna ravvolta e fregiarsi di nicchiette, di statue, e di tutte le ricchezze dell' arte, ma dovrà sempre risalire a quel concetto che lo metta all' unisono delle altre porte, e così dello stile del Duomo. Nè si tema che con questo concetto non si possa raggiungere grandiosità tanta che basti alla maestà ed al lustro della porta maggiore. Per toglier via queste paure, citerò soltanto la porta maggiore disegnata dall' architetto Alvino di Napoli; la quale, se ha un pecco, è quella di essere troppo grande, troppo smisurata, troppo sfarzosa. Ma pure, comunque essa s' informi al concetto accennato, non patisce davvero difetto di ricchezza e di magnificenza; e tanta ne ha che ce ne avanza (1). Dunque anche stando al concetto del Duomo si possono fare cose grandi e belle per le porte; e perciò appunto, coloro che del Duomo si sono fatti una legge a ogni costo, non possono nè debbono scostarsi da quello.

E perciò fece male il De Fabris a scostarsene. Ma nella porta maggiore non bastò a lui il divorziarsi dal Duomo, in quanto riguarda il concetto; chè se ne licenziò ancora dal lato delle forme: imperocchè infrascò i grandi risodi di quella sua porta di tale una maniera di compassi e di formelle che, se torna a capello con quella del Tabernacolo d' Orsanmichele, nulla ha però di comune con lo stile di S.ª Maria del Fiore. Ed è per questo che i Giudici del 1864, *desiderarono* che si modificasse *con più esatto ravvicinamento alle decorazioni del Duomo la fascia racchiusa dalle due più sporgenti colonnette spirali* (2), ossia, per dirla senza perifrasi, il campo dei suddetti risodi. Nè l' imitazione pedissequa del Tabernacolo dell' Orcagna si limitò a quei compassi soltanto. Basamenti, colonne, capitelli, cornici, tutto nella porta del De

(1) Ai concetti del Duomo s' informano anche la porta maggiore dei disegni Falcini, quella del disegno N.° 33 del primo Concorso, e segnatamente quella del Progetto N.° 35 del Concorso medesimo, tutte composizioni ricche e grandiose.

(2) *Voti e pareri diversi*, a pag. 14.

Fabris si ricalcò su quel tipo, così eterogeneo al Duomo nostro; di qui i *desiderii* della Commissione; i quali approdarono a bene; comecchè valsero, se non a togliere del tutto, a mitigare alquanto sì gran dissenso nel nuovo disegno.

Che dirò poi delle proporzioni intrinseche di cotesta sua composizione? In principio ci aveva fatto due enormi risodi, larghi quasi quanto i grandi piloni che si vedono lungo i fianchi della chiesa (1); e questi risodi comprimevano fra sè un arco meschino, che, a fronte di quei massicci, avrebbe potuto e dovuto avere uno sviluppo le due, le tre volte più grande (2); aveva poi questo arco nel suo insieme tali rapporti fra la larghezza e l'altezza che gli conferivano un aspetto spigliato, il quale perciò contrastava stranamente con le dimensioni mastine di quei suoi enormi risodi e di tutta l'ossatura esterna della porta medesima (3). Nè, contuttochè fosse svelto nelle misure, era poi svelto e leggiadro nella forma. Essendochè la di lui curvatura s'impostava, senza punto distacco, su di una cornice enormissima e di così strano aggetto, che nessuna delle cornici del Duomo, per quanto siano importanti e fondamentali, n'ebbe mai altrettanto. E questa immensa cornice (che lo fasciava, per così dire, alla gola) lo soffocava, lo sbilanciava e lo rendeva goffo in onta a tutta la spigliatezza delle sue proporzioni; avveniva insomma di lui quello che talvolta avviene di

(1) Infatti i grandi piloni delle fiancate sono larghi $2^{m},3$, e i risodi della porta maggiore De Fabris sono larghi $2^{m},05$ circa (!). Nel secondo disegno essi furono ridotti a $1^{m},75$; ed anche questa misura è tuttavia enorme.

(2) Il rapporto fra la larghezza di quei massicci e quella del respettivo loro arco era di 1 : 4 circa, mentre nelle porte laterali del Duomo questo rapporto è di 1 : 15. Capisco che nella porta maggiore i pilastri che fiancheggiano l'arco, dovendo racchiudere dei partiti molto più ricchi, debbono estendersi assai più che non in quelle laterali; ma c'è di che sbizzarrirsi anche senza saltare da un quindicesimo a un quarto.

(3) V'è un intimo sentimento il quale ci dice che le proporzioni dell'arco nella porta maggiore non debbono dare nel magro e nello spigliato, come nelle porte minori, ma debbono invece conferirle un aspetto largo e maestoso, come si conviene appunto alla grandiosità della porta medesima. Tutti i più valorosi fra i Concorrenti hanno mostrato d'obbedire a cotesto sentimento. — Il De Fabris no. — E così, mentre tutti costoro hanno tenuto fra la larghezza e l'altezza di quell'arco il rapporto di 7 a 11, e anche meno; il De Fabris (il quale aveva tanto più l'obbligo di tenersi in quell'arco stesso a una forma più depressa e robusta, onde mettersi così in armonia con gl'immensi piloni con cui l'aveva fiancheggiato) ha tenuto invece il rapporto di 7 a 13, e anche più (!).

certi individui, i quali, comunque siano lunghi e magri, non per questo sono svelti e graziosi della persona. Coronavano poi cotesta porta una cuspide sbilanciata (1), dei tabernacoli sterili e squilibrati, coi soliti frontespizi classici, privi anch' essi del vero sapore medievale, e la cui gracilità contrastava con la grave mole dei pilastri su cui riposavano. Ed una composizione di questa fatta, in cui continuamente si alternano il magro e il mastino, il goffo e lo spigliato, la chiamarono *felicissima* (2).

Che se nel nuovo disegno i *desiderii* de' Giudici valsero a ridurre cotesta porta ad una mole meno spropositata e a toglierli certe decorazioni orcagnesche, non valsero però a purgarla degli altri vizi: per cui qui pure rimasero e i massicci enormi, e l'enorme architrave, e l'arco in confronto miserabilissimo, e le cornici dalla sacoma strana e dagli aggetti stranissimi, e i tabernacoli mal misurati; lo stile de' quali fu al solito falsato col sostituire i pilastri alle colonnette ravvolte, e col sopprimervi i capitelli, ponendo in loro vece dei mensoloni (!) Lo sguancio poi dell'arco rimase anche adesso povero di decorazione, e per copia di membrature inferiore perfino a quello di alcune porte del fianco (3): comecchè vi manchi in principio quella *cornice sfogliata* che rende così ricco e gentile lo sviluppo dell'arco medesimo nella porta laterale detta *della Mandorla* ed in quella opposta detta *dei Canonici.* E qui tralascio tante altre minuzie per

(1) Questa cuspide è sbilanciata perchè il suo tratto è troppo corto di fronte alla magrezza e allo slancio dell'arco cui è sovrapposta. Non nego che anche quell'altezza di cuspide sarebbe potuta bastare; ma perchè ciò fosse, sarebbe occorso che l'arco che essa sormonta avesse proporzioni più massicce, e che la cuspide stessa avesse una inclinazione minore. Allora sì. Adesso è tutta in urto col rimanente della composizione; anco perchè non sta in giusti rapporti coi piloni enormi che la fiancheggiano.

(2) È da notarsi ancora che il De Fabris si è permesso la licenza d'alzare per circa due metri il vuoto della porta maggiore e di allargarla in proporzione. E siccome il vuoto di cotesta porta nell'interno ha una decorazione che si lega alla decorazione di tutta quella parete, così, ampliandola a quel modo, bisognerebbe gettar giù tutta quella decorazione; e perciò bisognerebbe gettar giù il musaico del Gaddi, le arcature che lo fiancheggiano ecc. La Commissione non ci ha badato, ma avrebbe fatto bene a badarci.

(3) Lo sguancio di quest'arco è composto soltanto d'un fregio a compassi figurati racchiuso fra le colonnette ravvolte; lo stesso nelle porte minori. Per cui aveva ragione di dire il Boito (loc. cit.) che il De Fabris compose la sua porta mediana il doppio più alta di quelle laterali del Duomo, *ma non più ricca di concetti e di forme.*

non abusare troppo della sofferenza di chi legge. Ma la nuova Commissione giudicante, non solo ha lodato la composizione di questa porta, dichiarandola, al solito, *felicissima*, ma ne ha magnificato altresì la *sacoma sapiente* (1). No, non sono sapienti coteste sacome, e molto meno è sapiente il farne soggetto d'encomio. Non è sapiente il far discendere la decorazione delle porte della facciata al di sotto di quelle dei fianchi; non è sapiente il trattare quella decorazione all'infuori delle belle simmetrie che rendono una composizione perfetta; non è sapiente inspirarla a tipi ed a forme etorogenee al proprio soggetto; non è sapiente estrinsecarla in modi che s'inimicano, non solo le consuetudini del Duomo, ma sì anche quelle tutte del medio evo. La Commissione poi doveva sapere che anzi gli aggetti brevissimi e la temperanza delle misure sono i primi ed essenziali caratteri delle cornici medievali; doveva sapere che le cornici del Duomo, specialmente nelle porte, sono tutte gentili di forme, tutte graziose di archetti, di sfogliature, di modiglioni, di dentelli, d'intagli; doveva sapere che le colonnette ravvolte, e non i mastini pilastri, sono nel Duomo una forma elegantissima e sacramentale pei tabernacoli; doveva sapere infine tutte le altre gentilezze di forma e di misura che sono a larga mano nelle porte attuali, e che mancano, pur troppo!, nella composizione del De Fabris.

Porte minori. — Passando alle porte minori non starò a ripetere come esse siano meschinissime di fronte a quella centrale. Il loro concetto il De Fabris, sull'esempio di moltissimi altri, l'ha preso da quello della porta detta *della Mandorla*, e perciò discorda da quello della porta mediana, che risale al Tabernacolo dell'Orcagna. Forse sarebbe stato più accorto in queste porte minori inspirarsi a due tipi offertici dal Duomo stesso: cioè, alla porta *della Mandorla* in quanto concerne la decorazione degli sguanci; ed a quella che guarda la via Ricasoli per ciò che sia la decorazione esterna delle colonne e della cuspide: perchè la cuspide della porta *della Mandorla*, fatta in epoche assai recenti, non ricorda sempre nella sua decorazione il fare del Duomo, e lascia troppo il campo alle sculture, a scapito dei colori. Ma tornerò meglio su questo proposito parlando del policromismo. Anche qui però è doloroso il dover dire come il De Fabris

(1) Ivi, a pag. 23.

si sia allontanato dalle belle ed elegantissime proporzioni del tipo che s'era prescelto. Nella porta *della Mandorla* e nelle altre due più pregevoli del medesimo Duomo i pilastrelli o colonnette esterne che racchiudono l'arco di quelle porte stanno all'arco medesimo come 2 : 30 circa. Nelle porte del De Fabris invece coteste cose stanno fra loro come 2 : 17; cosicchè i di lui pilastri sono massicci quasi il doppio più del dovere e della consuetudine, ed escono perciò dallo stile. A che mirava il De Fabris operando in tal modo? — A rendere forse quelle porte più grandiose? — Se così è, s'ingannava. Quel suo eccedere nella larghezza dei pilastri, mentre da un lato li rendeva goffi e pesanti, dall'altro riduceva le porte più meschine che mai: imperocchè in esse tutto quel di più che s'è dato ai pilastri è stato a scapito degli archi e del loro più largo sviluppo; il quale è quello che avrebbe davvero cresciuto grandiosità alle porte medesime. Bisogna pur dirlo. Il De Fabris non è giunto finora a poter sentire il medio evo. Al di sotto della sua corteccia medievale ci stà sempre l'uomo della scuola classica; e le tendenze classiche, lo abbiamo visto in più luoghi, gli vincono spesso la mano e spesso lo tradiscono; e perciò lo tradiscono ancora qui, ove egli, crescendo larghezza ai pilastri, e così informandoli meglio al genio del classicismo, ha creduto spingerli un passo di più verso la perfezione. Ma ogni arte ha il suo genio; e il genio del classicismo è agli antipodi di quello del medio evo. Dopo di che ne viene per conseguenza legittima che il De Fabris non ha operato accortamente e ha sbagliato. Nè in questo soltanto ha trascurato egli le regole medievali; contrariamente ad esse, la cornice del *soprassesto* è più grande e più grave di quella che forma la *cimasa* dei capitelli; ha posto i *civori* a fianco delle cuspidi, ed ed i *civori* nel Duomo non si vedono altro che alle cuspidi delle finestre; sulle porte mai. Sulle porte allato alle cuspidi vi sono partiti più ricchi: o vi sono delle statue su di uno zoccolo, o vi sono tabernacoli veri e propri con statue dentro. Peggio poi il fare quei *civori* come li ha fatti: cioè voltati per angolo, e con quelli spronetti come nelle zampe dei galli, pratiche del tutto oltramontane. Abbiamo poi qui pure la solita povertà nella decorazione degli sguanci, cosicchè anche per questo lato le porte minori della facciata restano al di sotto di quelle del fianco. Nè questa inferiorità sta nella decorazione soltanto; ma sì anche nelle misure. Basti il dire che la mossa dell'arco nelle porte del

De Fabris è impostata assai più bassa che nelle prime due porte delle fiancate (1). Così mentre Lorenzo del Maitano si studiava d'impostare alte il più possibile le sue porte della facciata di Orvieto, per sempre meglio informarle al genio ed alle esigenze tricuspidali, il De Fabris invece s'è ingegnato d'impostarle quanto più basse poteva. Ma poichè le due Commissioni di concordia lo hanno di ciò tanto lodato, bisogna credere che quel dabbene di Lorenzo nostro non sapesse niente quel che si faceva.

Riassumendo, le tre porte del De Fabris difettano in giustezza e armonia di proporzioni, sia rispetto alla massa totale della facciata, sia rispetto alle loro masse relative, sia rispetto alle masse che intrinsecamente le compongono; difettano nella unità e nella opportunità dei tipi modellari; difettano nella grandiosità e nella dose decorativa; e finalmente difettano nel trattamento dei singoli membri e nelle particolarità dello stile. Dopo di che, se si vuole, potrà darsi benissimo che la loro composizione sia molto felice e sapientemente estrinsecata.

Occhi. — L'inqadramento degli occhi era assai più grandioso nel primo disegno, ed era combinato meglio con la rimanente decorazione. I Giudici ne *desiderarono* la riforma per *variarne la soverchia monotonia* (2); ed oggi, riformato com'è in tutti e tre gli occhi, senz'esser meno monotono, non s'è guari avvicinato ai modi decorativi del Duomo, ed oltre a ciò s'è reso più misero, più sciolto e lontano assai da quei belli e grandiosi sviluppi che si ammirano in tanti altri disegni. I Giudici del 1867 hanno più e più volte acerbamente criticato gl'inquadramenti dell'occhio maggiore che dànno luogo a quel *povero partito* delle formelle quadrilunghe fra esso e i pilastri mediani; le quali sono *monotone e censurabili* perchè *impediscono il catenamento geometrico del quadrato colle altre parti dell'edificio* (3). L'inquadramento dell'occhio maggiore del De Fabris dà luogo appunto all'intromissione di coteste formelle *povere, monotone e censurabili;* il che però non toglie che qui ci stiano benissimo, e che siano meritevoli d'esecuzione. Non si capisce poi per qual ragione il De Fabris nella decorazione dei triangoli mistilinei che restano fra l'occhio e il quadrato a lui circoscritto abbia prescelto quelle

(1) Anco le linee terminali di queste due porte superano di non pochi metri l'altezza di quelle del De Fabris.

(2) *Voti e pareri diversi*, a pag. 14.

(3) *Rapporto ecc.* a pagg. 14, 18, 19 e 21.

fasce nere rozzissime, ed abbia dato loro quell'andamento meandrico, che se ricorda il chiostro della Basilica Ostiense, i Cosmati e Roma, non ricorda davvero Santa Maria del Fiore e Firenze. E in verità è strano che il De Fabris sia andato espiscando colà siffatti modi di decorazione, mentre tanti e più acconci gliene fornivano il Duomo ed il Campanile con que' loro fregi fioriti, carattere esplicito e graziosissimo del nostro stile. E tanto più è poco savia la preferenza, in quanto che cotesta forma meandrica, se è bella nell' andamento rettilineo dei fregi del chiostro sunnominato, non altrettanto apparisce trasferita in quelli angoli mistilinei, per le poco euritmiche spezzature alle quali dà luogo.

Se non paresse soverchia smania di censurare, io non vorrei nemmeno lodare i modi poco organici e le forme troppo pronunziate delle cornici che cingono le inquadrature degli occhi anzidetti; i quali acquistano per ciò, direi quasi, l'apparenza di altrettanti orologi incorniciati ed affissi là in cima. Ma quella a cui non può veramente risparmiarsi il biasimo in cotesti occhi è la struttura delle loro ruote. I trafori di coteste ruote sono fatti con un sistema di tramezzi a più costole che si legano tutti fra loro passando dal rettilineo al curvo, da una forma ad un'altra. Or bene, cotesto sistema di tramezzi organici è proprio essenzialmente dell'arte settentrionale, ed è contrario al genio ed alle consuetudini dell'arte nostrana, e della fiorentina più specialmente. Nell'arte settentrionale cotesta pratica è buona, prima perchè s'uniforma all'indole eminentemente organica dell'arte stessa, e poi perchè è ridotta a regola generale per il trattamento d'ogni maniera di traforo; e trova perciò il suo riscontro non solo nei tramezzi degli occhi, ma sì anche in quelli delle finestre, dei triforii, delle logge, delle arcature, dei tabernacoli e delle vimperghe. Per noi invece cotesta pratica è viziosissima: tra perchè il genio dell'arte nostra è diverso da quello dell'arte oltramontana, tra perchè il trattamento generale dei nostri trafori o tramezzi si fonda su d'un principio opposto a quello accennato. Da noi il tramezzo riposa invece su di un concetto assai più inorganico. Da noi anche il tramezzo è sempre una lontana reminiscenza classica; è sempre una colonnetta unica, elementare, diritta o torsa, con la sua base e col suo capitello che la distaccano dalle parti che la precedono e da quelle che la conseguitano. Questa è la vera forma iniziale del tramezzo nostrano; la

quale poi, secondo la maggiore o minore ricchezza della composizione, si combina, s'intreccia, si moltiplica, si succede, sempre però fedele al principio della colonnetta elementare e della separazione delle varie parti fra loro; ed è questa la forma che si ravvisa sempre nei tramezzi delle nostre ruote, delle nostre finestre, delle nostre bifore, delle nostre loggette e dei nostri tabernacoli; e il De Fabris, disconoscendo cotesta forma, ha mostrato una volta di più di non essere abbastanza addentro al sentimento medievale, e di non avere nell'arte delle convinzioni troppo sicure. I trafori ch'egli ha disegnato per le sue ruote, potrebbero stare benissimo a Parigi, a Strasburgo, a Reims, ad Amiens, ma non possono stare a Firenze, e mal fecero i Giudici a non accorgersi e a non renderlo accorto di ciò, col facile mezzo dei *desiderii.* (1)

Pareti. — I Commissari dell'ultimo Concorso si mostrarono sempre ostici ad infrascare le pareti della facciata con quelle formelle rettangolari che coprono da cima a fondo le fiancate del Duomo, e dovunque le scorsero, non si ristettero mai dal rompervi contro una lancia. Non le vollero ai fianchi della porta mediana (2): non allato all'occhio maggiore (3); non nello spazio centrale del fregio (4); insomma non le vollero in alcun luogo (5). E fecero

(1) I Commissari del 1867 ebbero anche la bizzarra idea di biasimare quei disegni in cui gli occhi erano stati fatti senza trafori (Rapporto ecc. pagg. 15, 18 e 20) come *riprovevoli* e *fuori delle consuetudini dell'arte medievale.* Bisogna dire che i Commissari avessero proprio le traveggole, o che non pensassero mai a guardare il nostro Duomo, ove degli occhi ce ne sono altri 16, oltre quelli della facciata, e tutti senza ombra di traforo. Taccio poi del Duomo, del S. Giovanni e del S. Domenico di Siena; dei SS. Gio. e Paolo, dei Frari e della Madonna dell'Orto in Venezia, e perfino della facciata bellissima di S. Carlo nella stessa Firenze; opere tutte che, al pari di cento altre, secondo la Commissione andrebbero per quel lato messe fuori della legge. — Io non nego che nella facciata del Duomo ci si possano fare gli occhi coi trafori e che ci stiano benissimo; ma il chiamare in colpa chi non ce li ha fatti, questa, ripeto, è una vera bizzarria! I Commissari avrebbero operato tanto più saviamente se avessero invece chiamato in colpa coloro i quali, facendoli, ce li fecero male, giusto come il De Fabris. Ma pur troppo la Commissione ci volle dare spesso lo spettacolo d'uno strano rigore messo a lato di una indulgenza più strana che mai.

(2) *Rapporto della Commissione,* a pag. 20.

(3) Ivi, a pagg. 14, 19 e 21. (4) Ivi, pag. 16.

(5) Infatti il Rapporto suddetto biasimando le formelle del disegno Petersen le chiama, *povero partito più volte censurato in questo Rapporto.* (Ivi, a pag. 21).

bene; chè anch'io in ogni mio scritto sul Duomo le ho biasimate sempre, quantunque i Commissari nostri non se ne siano accorti per nulla (1). Bisogna credere però che allorquando essi presero ad esaminare il disegno De Fabris o non si ricordassero più, così ad un tratto, di quel *memorando sdegno* (come dice il Tassoni), o che se lo trovassero in seno attutito: imperocchè la disgrazia fa appunto che le pareti del De Fabris siano tutte infrascate a zeppe di cotesto *povero e monotono partito.* Anzi, confrontando la facciata De Fabris con altre censurate per tal motivo e facendo il conto, ho trovato queste cifre interessanti e curiose:

Facciata	Petersen	N.° 28	formelle	
»	Falcini	» 40	»	
»	Cipolla	» 42	»	
»	Cappellini . . .	» 48	»	
»	De Fabris . . .	» 50	»	(!!!).... (2)

e le *cinquanta* formelle del De Fabris, con buona grazia della Commissione, si trovano seminate per tutto: allato all' occhio mediano e a quelli minori; allato alle porte piccole e a quella grande; e perfino a ridosso della cuspide di questa stessa porta maggiore, ove tanto più bello ed organico sarebbe stato un in-

(1) Vedi la più volte citata mia Memoria del 1864 a pag. 67; e l'altro mio opuscolo, intitolato *Due disegni per la facciata del Duomo di Firenze*, pubblicato nel 1867, a pag. 14. — Vedi altresì la nota seguente.

(2) La Commissione ha rinfacciato a me pure quelle formelle che io posi nel disegno di cui ho parlato più sopra. Ma pare che essa non avesse letto lo scritto che accompagnava quel mio disegno, e perciò non si accorse punto che quelle formelle io le avevo biasimate sempre, e molto prima di lei. È verissimo che in quel disegno io ce le feci; ma è vero altresì che quel disegno io lo mandai al Concorso in compagnia d'un altro e ben diverso; che ambidue tendevano a spiegare, anche per via di confronto, un mio concetto nuovo intorno alla composizione delle facciate delle grandi chiese medievali; che quello *dalle formelle* rappresentava il modo con cui d'ordinario si compongono adesso le facciate medesime, sì che ebbi a chiamarlo, quasi celiando, una *fiancata di faccia* anzichè una facciata; e che quell'altro disegno *senza punte formelle* rappresentava una facciata vera e propria composta al mio modo. Ma di tutte queste cose, che pure erano spiegate a chiari caratteri nello scritto anzidetto, la Commissione non s'accorse niente, e così quello che era fatto come per celia se lo prese sul serio. Almeno io debbo ritenerlo una volta che mi ha biasimato di cosa sulla quale eravamo invece tutti d'accordo.

quadramento per via delle fasce a colori e delle zone fiorite. Anche questo adunque è uno di quei tanti fatti che non si capiscono e non si spiegano.

Sul proposito delle pareti debbo finalmente notare come in quella mediana ricorra a costa dei respettivi pilastri una specie di striscia, di lesena, di contropilastro; il quale, se di fronte all'autore significa povertà di mezzi inventivi, di fronte alla facciata non si sa proprio che cosa significhi. Anni addietro cotesti due contropilastri l'avrebbero sbrattati alla bella prima; oggi vedo che ce li tengono come *bello e forte arnese;* e tal sia di loro.

Policromismo. — Sul policromismo, cioè sulla decorazione col mezzo di marmi colorati, dirò poche parole, chè già ne dissi abbastanza nella mia prima Memoria (1). Dirò, che quanto a me, avrei desiderato che il De Fabris ne facesse più largo uso; e che lo avesse introdotto ancora nel campo delle cuspidi delle tre porte, sull'esempio delle due prime porte laterali alla chiesa, sull'esempio delle più antiche finestre del fianco, e su quello delle grandi finestre del Campanile. Così le sue cuspidi avrebbero assunto meglio la fisonomia del Duomo; e tolte dal loro campo larghissimo tutte quelle sculture ch'egli ci ha disegnato (che in ordine al policromismo di tutta la facciata sono altrettante soluzioni di continuità) si sarebbe così provveduto meglio all'equabile distribuzione dei colori. Ma dove reputo indispensabile la decorazione policroma, largamente ed esteticamente trattata, è nei campi della tricuspide finale; chè questa è la decorazione vera e idonea per S.ª Maria del Fiore, e questo è il modo di *serbare l'intuonazione policromatica*, e non quello bizzarro ed eterogeneo dei musaici malamente caldeggiato dalla Commissione.

E adesso che abbiamo esaminato il disegno De Fabris nei suoi partiti speciali, passeremo ad esaminarlo nel suo complesso; e diremo delle sue proporzioni generali e della sua composizione.

Le proporzioni generali e la tricuspide. — A sentire le Commissioni che giudicarono i disegni De Fabris, le proporzioni generali ch'egli ha dato alla sua facciata sono il *non plus ultra* dell'armonia e della bellezza. « Le proporzioni fra le ali e la nave, « e fra le larghezze ed altezze delle medesime sono, fra tutti i « progetti, quelle che si accostano più dappresso alla *massima* « *perfezione.* » Così dicevano rispetto al suo primo disegno i

(1) Della Facciata del Duomo di Firenze. Parte III, cap. IX, pagg. 71 e 72.

Giudici del 1864 (1); nè si ristavano più tardi del celebrarne ripetutamente la *massima armonia*, e dal raccomandargli che, anco correggendolo in que' 21 punti contemplati dai loro *desiderii*, badasse bene però di non guastare quella proporzione bellissima di 5 a 9 che è fra le ali e la nave. E quella proporzione non fu infatti guastata. Per cui i Giudici del 1867 le vennero incontro con nuovi incensi, e ricantandone le lodi la dichiararono *stupenda*, e *mirabile* dissero *l' armonia nelle linee ascendenti delle tre cuspidi* (2).

Io non nego che questa sia principalmente una questione di gusto; ma anche nelle questioni di gusto vi sono talvolta certi termini di confronto e certe cifre così eloquenti e decisive da risolvere coteste questioni in un modo che le metta un po' più al disopra delle velleità degli umani cervelli. Noi abbiamo infatti due facciate tricuspidali, quelle d'Orvieto e di Siena, che sono e debbono essere i nostri prototipi, e che da secoli e secoli riscuotono l'ammirazione di tutti. Il modo megliore e più sicuro per decidere della decantata armonia delle proporzioni generali nel disegno De Fabris, mi par dunque quello, di mettere a confronto il disegno stesso con quei prototipi tanto famosi e ammirati.

Abbiamo visto in Orvieto ed in Siena che la legge tricuspidale del rapporto fra la larghezza delle ali e quella della nave portava che la larghezza della nave dovesse essere *il doppio più un ventesimo di quella delle ali*. Questa proporzione, come si vede, è molto ma molto diversa da quella di 9 a 5 prescelta dal De Fabris ed incensata dalle Commissioni. Stando infatti a cotesta legge si avrebbe che, tenendo ferme le ali come le ha fatte il De Fabris ($8^{m},5$), la nave ($15^{m},5$) dovrebbe farsi più larga per $1^{m},925$ (!); e viceversa tenendo ferma la nave, le ali dovrebbero farsi più strette per $0^{m},94$. (!) E qui il benigno lettore capisce subito alla prima che una differenza in meno di circa 2 metri su di una misura di $15^{m},5$, ed una differenza in più di circa 1 metro su di una misura di $8^{m},5$, non sono cose da prendersi a gabbo o da chiuderci un occhio; chè anzi costituiscono un divario enorme ed immenso. E siccome le misure delle cuspidi si derivano da quelle delle respettive navi, così ne viene che cotesto enorme ed immenso divario si trasfonde altresì nel rapporto in cui stanno

(1) *Voti e pareri diversi,* a pag. 11.
(2) *Rapporto ecc.*, a pagg. 22 e 23.

fra loro la cuspide mediana e le due laterali, non che nell'armonia di tutta la sacoma terminale. Nel senso della larghezza adunque, le ali e la nave, le cuspidi minori e quella mediana, e così tutte le parti del contorno tricuspidale sono grandemente e sostanzialmente diverse dalle proporzioni che ci vengono date da due tipi celebratissimi delle facciate d'Orvieto e di Siena. Ma anco nel senso dell' altezza, quantunque a prima vista non sembri, si manifestano fra quei due tipi e il disegno De Fabris disparità gravi ed essenzialissime. Già il semplice fatto, testè rilevato, della nave molto più stretta e delle ali molto più larghe, fa vedere che nella facciata De Fabris v'è un elemento che tende forte ad immiserire la cuspide centrale e ad ingigantire quelle dei lati. Ma questo fatale elemento noi lo troviamo altresì favorito da varie altre disposizioni. Vedemmo già come nel Duomo d'Orvieto, per virtù di partiti interni, la mossa iniziale delle cuspidi minori si fosse otticamente abbassata fino alla cornice che separa la tricuspide superiore da quella inferiore delle porte; e vedemmo altresì che questo temperamento, tanto benefico all' armonia e all' eleganza della sacoma terminale, non si poteva adottare nel Duomo di Firenze se non sopprimendo il gran ballatoio, e riportando all' architrave del soprornato la mossa iniziale delle due cuspidi minori. Ora il ballatoio nel disegno De Fabris non fu soppresso, e perciò, fatti i relativi calcoli di proporzione, si trova che nel suo disegno le cuspidi minori si muovono circa 8 metri più alte che nel Duomo d'Orvieto, e che per conseguenza il corpo centrale della nave apparisce immensamente più sopraffatto. E ad aggravare sempre più questo sconcio s'aggiunge poi quella filza di beccatelli ch' egli ha posto al di sotto della cuspide mediana, e che col suo sporto di circa un metro, abbassa otticamente di quasi altrettanta misura la nascita della cuspide stessa.

Qui, dunque nel disegno De Fabris abbiamo e per largo e per lungo una serie di disposizioni che tutte cospirano grandemente a questi due scopi: 1.° A rendere meschina, bassa e soffocata la cuspide maggiore; 2.° A rendere grandiose alte e soverchianti le cuspidi minori; e questi due scopi alla loro volta si sommano per dare un resultato finale, il quale, a senso mio, è questo: Ineleganza e disarmonia nel contorno terminale della facciata. Ed invero da tutte le considerazioni che ho esposte resulta d'evidenza matematica che tutte le proporzioni generali della facciata tricuspidale De Fabris sono diversissime ed opposte a quelle delle

facciate tricuspidali d'Orvieto e di Siena (1) Questa è questione di fatti, è questione di cifre, e per conseguenza non si può volgere in dubbio. Ora allorquando due regole, due leggi di proporzioni così radicalmente diverse si applicano ad uno stesso sistema di facciata, bisogna di necessità che se le une approdano al bello, le altre approdino al brutto: essendochè non si possa raggiungere un medesimo scopo per due vie tanto opposte. Per cui, ecco finalmente la morale della favola, una di queste due cose: O le proporzioni generali del De Fabris sono davvero *felicissime, stupende e della massima armonia,* e allora bisogna inevitabilmente che quelle contrarie delle Facciate di Siena e d'Orvieto siano davvero infelici, orribili e discordanti; o per converso le Facciate d'Orvieto e di Siena sono belle davvero e bene armonizzate, e in tal caso quella del De Fabris è molto lontana da quella stupenda e massima perfezione che ci fu cantata e ricantata tanto sul plettro delle due Commissioni. E adesso che la questione è posta ne' suoi termini veri, lascerò al pubblico la competenza e la responsabilità del giudizio. (2)

(1) So bene che le proporzioni e le misure di un dato tipo non si possono sempre riprodurre in tutta la sua integrità, e so altresì che l'esigenze della composizione possono anche consigliarvi alcun divario; ma questo sempre dentro onesti limiti. Ora nel caso nostro invece mi sembra che gli onesti limiti si oltrepassino; ed io non saprò mai acconciarmi a credere, per es:, che delle cuspidi di $8^m,5$ possano fiancheggiare con l'istesso buon garbo tanto una cuspide di $15^m,5$ che un'altra di $17^m,425$. Pazienza poi se il divario, anche grande, mirasse a una composizione più svelta e leggiadra; ma nel caso del De Fabris quel divario invece tende tutto a una composizione più goffa.

(2) Pazienza che i Commissari del 1864 tirassero ad esaltare il De Fabris, a diritto e a rovescio! Ma essi, per farlo sempre più grande, cercarono di deprimere gli altri Concorrenti, e con quanto buon garbo lo giudicherà adesso il lettore. — In quel Giudizio, s'erano in ultimo ridotte le cose a tal punto che la discussione e la votazione s'aggiravano unicamente su due soli disegni, cioè: Quello tricuspidale del De Fabris, e quello basilicale del Petersen. Allora — « s'istituiva fra i medesimi un confronto critico ancora più incalzante, « prendendo dei medesimi a giudicare comparativamente ogni parte princi- « pale. Così, per sommi capi, si riconobbero *i rapporti della larghezza delle « ali e della nave, sì colla respettiva altezza che tra loro,* DISCORDANTISSIMI NEL « PETERSEN, *della massima armonia, invece, nel progetto De Fabris* ecc. » — Così nel suo latino il Rapporto della Commissione a pagina 12. — Or bene; io non ho mai creduto che la facciata Petersen fosse quel gran portento, che in generale allora dicevano; e mentre da un lato mi sembrava opera egregia di diligenza, d'aggiustatezza e d'armonia, per altra parte io scorgevo in essa la

Composizione, concetti e forme. — Prima di farci a considerare il progetto De Fabris sotto questo punto di vista, è necessario d'intenderci sullo scopo e sui modi della composizione. Immaginare, comporre vuol dire coordinare una serie di concetti in uno solo, e non vuol dire fare accozzaglia più o meno estetica di linee e di forme. Le linee e le forme sono questione, più che altro, decorativa. Quel fare, a modo d'esempio, dei compassi ottagoni piuttosto che esagoni, esagoni anzichè mistilinei e metterli qui piuttosto che là; quel fare dei tabernacoli più o meno grandi, più o meno aguzzi, in questo più che in quel modo; quel farne dodici piuttostochè dieci e metterli in alto piuttostochè in mezzo od in basso, questo a rigore non è comporre: è completare la composizione, decorarla; se si vuole, è ancora questo uno dei generi, uno dei modi della composizione: è la composizione che non

negazione d'ogni atto creativo; ci scorgevo soltanto una gretta ricopia dei fianchi del Duomo; e perciò, in ordine al Duomo stesso, mi pareva da porsi nel novero di quelle che, in cambio di facciate, io chiamavo *fiancate di faccia*. Contuttociò io, per giustizia, mi rivolto contro quel giudizio comparativo arrandellato là dalla Commissione; e protesto contro questo sistema di giudicare dell'opera dei valentuomini fuori d'ogni termine del vero. In sostanza, stando ai discorsi della Commissione, parrebbe che mentre le proporzioni generali del disegno De Fabris sono il *non plus ultra* dell'Arte, quelle invece del disegno Petersen siano una vera mostruosità. Lasciamo andare che questo discorso è smentito dal favore che il disegno Petersen incontrò allora presso l'universale, appunto per l'armonia dell'insieme; lasciamo andare che l'*armonia massima* delle proporzioni generali del disegno De Fabris sia un sogno dorato della Commissione (come ho dimostrato coi fatti, e non con delle asserzioni gettate là autocraticamente); lasciamo andare che i Giudici del 1867 all'opposto lodassero il disegno del Petersen, siccome quello che *alletta la vista*, e che ha per *pregio incontrastabile* la eleganza delle proporzioni (Rapporto a pag. 21); tutto questo, ripeto, lasciamolo andare. Ma quelle che io non lascio andare sono le parole che i Giudici stessi del 1864 avevano profferito due sole pagine innanzi; parole con le quali essi stessi formalmente e malamente smentiscono l'ingiusta censura inflitta al Petersen della *discordanza grande dei rapporti* nelle proporzioni del suo disegno. E infatti a pagine 10 della loro Relazione cotesti Giudici di propria bocca avevano confessato che il disegno Petersen spiegava una *quiete generale*, e che — « *lo estremo contorno*, separatamente considerato, *si presentava* con simpatici rapporti. » — Dopo siffatto elogio non si sa davvero con qual coraggio cotesta gente, a pag. 12, potesse venirci a dire che quei *rapporti* sono discordantissimi (!!!). — Ma! Gran sentenza quella del Metastasio!

« . . . . Variano i saggi
« A seconda dei casi il lor pensiero. »

investe la personalità architettonica (se così posso esprimermi) ma piuttosto la di lei suppellettile; opportunissima e tale da doversi curare grandemente ancor essa, ma però subalterna. E pur troppo!, non di rado nei fatti della facciata ci è toccato vedere disegni in cui il lavoro della composizione si esercitava in questa sfera più bassa; cosicchè, stereotipati su concetti oramai convenzionali, e perciò sostanzialmente identici tutti e ricopia gli uni degli altri, non isvariavano fra loro che per giuoco di linee, di colori e di forme. Ma, comunque con questo artifizio si sia giunti talvolta a produrre una tal quale illusione, non resta men vero però che il farsi delle cornici, delle linee, delle formelle e dei compassi altrettanti punti obiettivi della composizione, è un anteporre l'accessorio al principale, è un intendere assai male il lavoro filosofico della sintesi architettonica.

E appunto considerando la composizione sotto questo suo giusto aspetto, noi siamo costretti a dire che la facciata del De Fabris non ha concetti suoi propri. Tutte quelle cose che si vedono in quel suo disegno le avevamo già viste e riviste in più altri; sono que' soliti luoghi comuni che molti si sono dati e tolti ad imprestito, che sono stati sfruttati più o meno bene da molti (1). E in verità, se noi si dicesse al De Fabris: mostrateci un concetto essenziale che sia nato nella vostra mente, un'idea nuova e tutta vostra che investa intrinsecamente la vostra composizione, che v'imprima il marchio del vostro genio inventivo, che vi dia insomma il diritto di dire: anch'io ho portato il contributo d'un pensiero all'opera della facciata, anch'io sono autore, io dico in verità che il De Fabris stesso si troverebbe in assai brutto impaccio a risponderci.

Viene ultima adesso la questione delle forme; la quale anch'essa si lega principalmente al modo di vedere e di sentire nell'Arte; e il modo di vedere e di sentire attiene sostanzialmente alla conoscenza che abbiamo del soggetto, ed alla entità degli studi che ce lo hanno reso più o meno cognito e familiare. Per l'uomo ignaro dell'arte l'architettura medievale c'è, sempre che ci sono delle colonnette sottili, degli archi acuti, delle punte e dei pinacoli; per l'uomo invece che ne possiede la scienza tutto questo è assai poco, e può essere qualche volta anche nulla: quegli archi, quelle colonnette, que' pinacoli vogliono essere

(1) Questo lo abbiamo già accennato volta per volta a suo luogo.

estrinsecati con certe loro proporzioni, con certe forme; vogliono essere consertati in certi loro modi; in una parola, vi sono certe leggi dalla cognizione e dalla osservanza delle quali dipende che una data composizione s' impronti al genio e alle forme dell'epoca che vuole rappresentare. Ora, m' ingannerò forse, ma nel mio modo di vedere e di sentire parmi che il De Fabris non possieda la forma medievale, sia ch' egli non l' abbia studiata abbastanza, sia che non l' abbia abbastanza compresa. Noi abbiamo visto pocanzi più d' una volta come questa forma gli abbia fatto difetto nel trattamento dei vari partiti della di lui facciata; abbiamo visto come parecchie delle sue composizioni parziali, per poca accortezza di proporzioni, di linee e di modi, non rendessero punto il sapore medievale; per cui avemmo a concludere che nel De Fabris trapelava spessissimo l' uomo della scuola classica; l' uomo il quale s' è accinto a trattare un arte che non è la sua, ed al quale lo spirito del classicismo vince spesso spesso la mano. Ci sarà facile chiarire e dimostrare questo fatto per via di confronti. Se noi, per esempio, prendiamo quel disegno tricuspidale che fu presentato al primo Concorso col N.° 2, e dal quale il De Fabris, come già dissi, ha imitato parecchie cose, paragonandolo con quello primo del De Fabris stesso, noi troveremo in ambidue, la porta maggiore desunta dal Tabernacolo dell' Orcagna; in ambidue le nicchie a tabernacolo lungo i pilastri; identico in ambidue il concetto dei quattro pinacoli. Ma pure quanta differenza fra loro nel trattamento! Quanta più disinvoltura nel modo del comporre si scorge nel N.° 2! Quanta più armonia di proporzioni nei vari partiti! E, soprattutto, quanto più sentimento del medio evo! Quanto più giusta interpretazione delle forme e dello stile del Duomo! Eppure cotesto Progetto non passò fra i migliori di quel Concorso, e non fu davvero dei più lodati. — Un altro esempio ancora. — Si celebrò tanto la porta maggiore del De Fabris per la composizione grandiosa, per la felicità grandissima delle sue proporzioni. Ebbene, confrontiamola con la porta maggiore del disegno di N.° 33, spettante anch' esso al primo Concorso. È un disegno stravagante, relegato anzi fra i rejetti, e il De Fabris non potrà dire davvero che io l'abbia scelto apposta tra il fiore di quel Concorso. Ebbene, guardate quella sua porta! Sperticata, è verissimo, e macchiata quà e là da qualche licenza; ma tuttavolta, quanta ricchezza di fantasia e quanto sapore medievale in essa!

Guardate quindi quella del De Fabris e poi io mi cheto, lasciando a voi la parola.

E forse all'essersi così poco inviscerato nella forma del medio evo si deve se il De Fabris non ha saputo imprimere nei suoi progetti la fisonomia di S.ª Maria del Fiore. Allorquando vuol proverbiarsi un disegno perchè non rappresenta bene la cosa che ha preteso imitare, suol dirsi: — « *sarà, purchè ce lo scriviate sotto.* » — Ebbene, anche scrivendo sotto al primo progetto De Fabris che esso rappresenta la facciata del Duomo di Firenze, nessuno potrà crederlo seriamente; imperocchè, prescindendo pure dalla eterogeneità del sistema prescelto, esso, tranne le porte minori e qualche frammento del ballatoio, non ha in sè una linea, non ha un partito che con la sua fisonomia e col suo stile ricordi la fisonomia e lo stile del Duomo; e se il secondo disegno richiama un po' più il monumento nostro, ciò è dipeso, non già perchè i caratteri dello stile di S.ª Maria del Fiore vi siano meglio osservati ed estrinsecati, ma sì perchè le pareti e i pilastri di quella facciata si sono adesso largamente cosparsi di quelle formelle e di quelle bifore di cui sono zeppi i fianchi della chiesa. Dopo le quali cose io, in verità, invidio grandemente l'olfatto dei Commissari del 1864, i quali dissero che *lo spirito dello stile del Duomo, nella sua vera essenza, esalava* dal precitato progetto. (1).

Del resto torno a ripetere che queste cose dipendono dal diverso modo di vedere e di sentire; e nell'istessa guisa che io non ho potuto raccogliere alcuna di qualle esalazioni che profumavano tanto i Giudici del sessantaquattro, così, non meraviglierei punto, che altri oggi non potesse accogliere il giudizio che io mi sono fatto intorno alle forme e allo stile del De Fabris. Badiamo bene, però! Il sentimento dello stile e della forma è un sentimento acquisito; ed acquisito a forza di tempo, d'osservazioni e di studi; e potrebbe darsi forsanco che il tempo, gli studi e le osservazioni nostre non fossero bastanti all'uopo. Anche nel 1842, allorchè il Matas dette fuori per la prima volta un suo disegno per la facciata del Duomo, tutti ne furono estasiati; e non mancarono dotti uomini e competenti Accademie ad inalzargli odoratissimi incensi. Eppure il disegno del Matas, lode-

(1) *Voti e pareri diversi,* a pag. 11. Nella pagina seguente si dice altresì, che *il De Fabris si presenta animato di vero spirito artistico, e fa gustare le squisite eleganze dei fianchi del Duomo e del Campanile;* sicchè oltre la sodisfazione dell'olfatto c'è anche quella del gusto.

vole e lodato tanto nel 1842, nei Concorsi del 1864 e del 1867 lo guardarono appena (1), ad onta che il Matas si sbracciasse tanto per farlo vedere, e ad onta che lo avesse migliorato con importanti modificazioni. Così anche il Cav. Persio Pompeo Faltoni, scultore architetto, nel 1855 espose dietro una lente dioramica una sua facciata del Duomo al giudizio del popolo fiorentino; e tutta Firenze entusiasmata si riversò nel di lui studio per ammirararla, e perfino il Granduca se ne andò tutto in solluchero a vederla dal buco. « Se ci fossero stati i quattrini, dice il mio « amico Boito, quella facciata si sarebbe cominciata a tirar « su » (2). Ebbene, cotesta facciata a cui tutti in genere allora plaudivano, cotesta facciata che a tutti allora pareva così bella ed acconcia, presentatasi con molti e grandi miglioramenti al Concorso del 1864, fu da quei Giudici relegata fra quelle *disegnate con molta imperizia dell' arte* (3). — Ora come mai tanta disparità di gusti, tanta diversità di giudizi ne' 22 anni che corsero dal 42 al 64? Questo è perchè, comunque noi in questo periodo non abbiamo fatto sull'arte medievale quelli studi profondi e severi che occorrerebbero all'assunto nostro, tuttavolta abbiamo rivolto ad essa maggiormente la nostra attenzione e ci abbiamo fatto più l'occhio. Per cui potrebbe anche darsi che, infervoran-

(1) Anzi non lo guardarono punto; imperocchè i Commissari del 1867 lo posero nella schiera di quei 16 da loro stimati inferiori e tali da non doversene nemmeno occupare, con queste brevi parole: — « Di lunga disqui- « sizione poi non parvero meritevoli altri disegni, che sebbene per qualche « lato pregevoli, non hanno sufficiente convenienza col tempio. » — (*Rapporto,* a pag. 12).

(2) Della Facciata per S.ª Maria del Fiore, Notizie di Camillo Boito. Milano 1866.

(3) *Rapporto della Commissione giudicante il 1.° Concorso,* a pag. 32. — Quantunque non lo sappia di certa scienza, ritengo con gran fondamento che sia del Faltoni il disegno di N.° 19 presentato a quel Concorso, ed al quale ora alludo: in quanto che esso, sia nel concetto generale, come nei partiti speciali e nel modo con cui è trattato in ogni sua parte, è identico a quello del 1855 più sopra rammentato. L'unico divario che vi è in questo del 1864 sta nell'avere subìto delle correzioni importantissime. Per cui se il Faltoni avesse mandato al Concorso quello che fu tanto ammirato nove anni innanzi, c'era il rischio che i Giudici lo mettessero nell'ultima categoria, che è quella dichiarata da essi *fuori d' ogni ragione.* Se poi il disegno di N.° 19 non fosse del Faltoni, ciò non muterebbe la sostanza di quanto ho detto; in quanto che è indubitato che esso sia per ogni verso una ricopia perfezionata di quello escogitato da lui nel 1855.

doci viepiù in cotesti studi, giungessimo meglio a comprenderla e sentirla, e potrebbe darsi allora che la forma del De Fabris dovesse subìre quel giudizio e quella sorte che hanno subìto oggi le forme del Matas e del Faltoni.

Esaurito così l'esame di quei progetti che ottennero a preferenza di tutti l'approvazione e la scelta in due Concorsi consecutivi, parmi che dalle cose dette e provate finora si possa concludere che la facciata De Fabris, oltre il vizio tricuspidale, pecca e difetta nell'originalità dell'invenzione, nell'armonia delle proporzioni generali e speciali, nell'eleganza del contorno, nell'opportunità della composizione, nella ricchezza e grandiosità dei partiti e della decorazione, nel trattamento delle forme e nella estrinsecazione dello stile del Duomo. (1)

(1) Adesso siamo più in grado di valutare in tutto il suo merito quella famosa ed ingenua dichiarazione dei Giudici del 1864, con la quale asserirono che i loro *desideri* « era facile sodisfarli *senza per nulla toccare allo essen-* « *ziale del disegno De Fabris.* » (Voti e pareri diversi, a pag. 13). Enumerando nel corso della nostra discussione cotesti *desideri*, abbiamo visto che essi consigliavano a quell'architetto di mutare tutte le proporzioni generali della sua facciata; di mutare le misure, la forma e le decorazioni dei pilastri; di sopprimere i pinacoli; di moderare l'altezza della cuspide mediana; di trovare per tutte e tre le cuspidi una decorazione più felice; di togliere i compassi figurati dal fregio del soprornato e al di sotto dell'occhio maggiore; di sostituire a cotesti compassi delle loggette; di modificare il ballatoio delle ali; di ripeterlo anche sull'alto della nave; di mutare l'inquadramento dei tre occhi; di mutare le misure, la decorazione ed alcune disposizioni della porta maggiore, e di mutare la decorazione e la forma di alcuni partiti accessori. Cotesti *desideri* adunque invertivano le simmetrie generali e parziali, la linea perimetrale, i modi della composizione, e il sistema decorativo; in una parola invertivan tutto e qualche cosa altra per giunta, come dice il latino. E abbiamo visto ancora che, se si fosse voluto, non sarebbe mancata larga materia a *desideri* ulteriori. — La Commissione adunque in quello stesso disegno che essa giudicava meritevole d'esser prescelto ed eseguito, ci aveva scorto la necessità di tutto questo cataclisma di correzioni. Figuriamo dunque, che finimondo di correzioni ci sarebbe voluto, per tutti gli altri disegni mandati fra i reprobi alla geenna!... — Ma, dice bene il proverbio: il diavolo non è poi brutto come lo dipingono; e, se si ha da dire la cosa com'è, nessuno dei disegni scartati s'è potuto levare il gusto di meritarsi dai Giudici la terza parte delle correzioni che seppe benignamente meritarsi *il vocato e l'eletto.* Anzi contro il disegno del Petersen, che gli fu messo all'ultimo in antagonismo, i Commissari non elevarono che tre o quattro eccezioni, e le elevarono con sì poca destrezza, che, non io davvero, ma forse taluno potrebbe anche sospettare che si fossero andati a cercare i difetti, come suol dirsi, col lumicino, tanto per mostrare d'averlo scartato per qualche cosa.

E a questo punto io credo non mi sarà difficile il sostenere quello che io dissi in principio, che cioè il disegno De Fabris, non era il megliore fra quelli presentati al Concorso, e che non era perciò il più degno di preferenza e di esecuzione. — A tale effetto io non vorrò davvero noiare il lettore (chè ne ho abusato già troppo) con la disamina degli altri progetti tricuspidali che fecero mostra di sè nel Concorso medesimo. Mi limiterò soltanto a citare il disegno dell' architetto Giuseppe Partini di Siena, magnifico, bellissimo; del quale, per esser breve, dirò soltanto che esso possiede tutto quanto manca al disegno De Fabris. Ed infatti la facciata del Partini rivela potenza d' immaginazione; giustezza ed eleganza grandissima delle proporzioni e del contorno termi-

E in vero, più d' una volta nel corso di questo scritto io ho dovuto citare cotesti appunti fatti dai Giudici al disegno del Petersen; ed ho potuto sempre provare com' essi fossero infondatissimi. Ora, per ultimo riporterò le parole con cui la Commissione chiude il suo biasimo intorno al disegno anzidetto: — « Infelicissime e per nulla motivate in altre parti del Duomo le « cinque statue isolate alle sommità, ed altrettanto infelice idea quelle de« corazioni metalliche nelle finestre rotonde (cioè negli occhi). » Mio Dio! Pare impossibile che un Corpo giudicante possa con suo decoro formare soggetto di censura freddure ed ammennicoli di questa fatta! Se le decorazioni metalliche nel vuoto degli occhi non garbano, ci vuol tanto poco a levarcele! (e quì davvero *senza per nulla toccare allo essenziale* del disegno). Ci vuol tanto poco a levarcele quelle statue là in cima, se non ci garbano! O che questi per della gente seria sono difetti da tenersene conto e da motivarci sopra un biasimo stampato? O che queste, per i Giudici che hanno accettato un disegno col rinfianco di quei *ventun desiderii,* sono ragioni tali da motivarci sopra uno scarto? Se alla Commissione le pare di si, allora bisogna proprio dire, che il disegno Petersen non aveva in se difetti più gravi di quelli che essa ci ha registrato; e che per conseguenza cotesto disegno era un paradiso di bellezza di fronte a quello De Fabris.

E chi l' ha detto, potrebbe poi chiedersi alla Commissione, che quelle cinque statue là in cima non possono starci *perchè non motivate in altre parti del Duomo?* Questa è una delle solita ubbìe dei Giudici nostri; e noi abbiamo dimostrato più sopra, con le argomentazioni e con gli esempi, che cotesta *assenza di motivi in altre parti della chiesa,* non sarebbe buona ragione per escludere dalle facciate nemmanco i pinacoli, non che le statue. — Se poi i Commissari avessero conosciuto un po' meglio le cose del Duomo nostro, avrebbero saputo che coteste statue *anzi ci dovevano essere in altre parti*; specialmente al piede degli sproni delle tribune; e che cominciarono perfino a mettercele. Se poi ce le levarono, o perchè in quel punto non piacessero o per qualsiasi altro motivo, questo è un' altro discorso. Ma cotesto fatto sta a dimostrare chiaramente che, a giudizio dei nostri vecchi, le statue sull' alto

nale; savia ed accorta composizione; ricchi e grandiosi partiti; splendida e nobile decorazione; sentimento profondo dell'arte medievale. Finalmente anco in ordine allo stile del Duomo il disegno Partini la vince su quello De Fabris; ad onta che non sia infrascato d'alcuna di quelle solite formelle, che sono il refugio di chi non sa con altro mezzo meno volgare estrinsecare il carattere e lo stile di S.ª Maria del Fiore. Del resto, per comprendere l'abisso che corre fra que' due disegni, basta porli l'uno a costa dell'altro; e per quanto si possa esser profani alle cose dell'arte, non può cader dubbio per quale dei due sarà la sentenza. Io non vorrò certo affermare che il disegno Partini sia esente al tutto da difetti; bisogna dire però per giustizia che essi tengono più al sistema adottato della tricuspide, che non a imperizia del-

del Duomo non erano poi tanto incompatibili, e non costituivano punto quel gran peccato che ci vorrebbe dare ad intendere la Commissione. Cotesto di lei appunto, adunque, oltre ad essere frivolo, è anche infondato.

Davvero che al Petersen poteva e doveva usarsi assai più riguardo! Ma già a niuno dei Concorrenti ebbero riguardo i Giudici del 1864. Se si legge quel loro Rapporto, dove in sette meschinissime pagine s'è preteso render ragione e sentenza di tutti i disegni sottomessi al loro giudizio, più che il parere d'un Corpo giudicante ci par di udire il rimbrotto del pedagogo ai suoi ragazzetti per la lezione sbagliata. In tutti quei disegni (salvo quello De Fabris) non una linea a garbo, non una cosa che vada a diritto! Non una parola d'elogio per alcuno di essi! Nessun merito in loro (almeno che consti); ma, per converso, difetti, vizi e spropositi a larga mano! *Infelice, infelicissimo, discordante, discordantissimo, disarmonico* ecc. sono queste le frasi di cui sono piene e zeppe quelle sette pagine famose. Ora io non so davvero se questo sia il sistema e questo il linguaggio che deve tenersi verso chicchessia, ma in specie poi verso uomini che si chiamano Alvino, Boito, Petersen, Ceppi, Lodi, Cipolla, Falcini, Scala ecc. Io non so se giustizia e cortesia vogliano che nel giudicarsi i lavori di un Concorso, si debba tacere accuratamente dei pregi e tener conto soltanto dei difetti; come se, in onta ai difetti, un disegno non potesse avere in sè tante bellezze da vincere la mano ad ogni altro! — E poi prescindendo anche da tutto questo, si fosse almeno con le censure colto nel vero! Si fosse serbata in esse la giusta misura! Se ne fosse fatto il reparto nella proporzione dovuta!... In verità che operando in tal modo la Commissione non fece bene; e s'espose al rischio di vedersi rendere un bel giorno pan per focaccia, e a misura di carbone. — E qui tutte queste considerazioni mi portano a rendere un sincero tributo di lode ai Giudici del primo Concorso; i quali vinsero a tutti gli altri la mano, non solo per l'amore che posero nell'adempimento del còmpito proprio, e per la dirittura dei giudizi, ma sì anche per la squisita urbanità con cui si comportarono al dirimpetto di tutti i Concorrenti.

l'autore (1); e bisogna dire altresì che di tutti i compromessi tentati finora fra il sistema tricuspidale e S.ª Maria del Fiore, la facciata del Partini è addirittura il più felice, il più grandioso e il più bello. E se il Duomo di Firenze dovesse avere davvero l'offesa d'una tricuspide, e se la tricuspide non si volesse trattare in modo pienamente conforme al genio ed alle leggi sue proprie, nella disgrazia, sarebbe da augurarsi a quel Duomo di vedere eseguita la facciata del valente architetto Senese.

Mi si dirà forse che il De Fabris anch'esso potrà, prima di attuarla, migliorare di gran lunga la sua composizione; e che potrà renderla anche bellissima e perfetta. E mi guardi il Cielo dal volgere in dubbio anche per un momento quest'attitudine che può essere in lui! Ma se il De Fabris vuol essere ragionevole dovrà convenire che questa presunzione di futura perfettibilità io per giustizia non la posso negare nemmeno agli altri concorrenti e a quelli in specie che dettero buona prova di sè; e dovrà convenire perciò che neanche quella considerazione gli darebbe diritto alla preferenza. Tutti i concorrenti infatti potrebbero venir fuori e dirci: — Ma ancora noi avremmo saputo megliorare e perfezionare l'opera nostra; o perchè dunque non l'avete prescelta? — Che cosa potrebbe rispondere la Commissione a un reclamo di questa fatta? — Nè vi è da dire che per il caso del De Fabris ricorrano considerazioni speciali: al Partini, all'Alvino, per es:, io capirei che si fosse potuto dire: — Voi non avete fatto una facciata per S.ª Maria del Fiore, ma avete mostrato che potreste essere capace di farla, epperò fatela. — Ma non capirei davvero che questo discorso si potesse tenerlo al De Fabris. — Per qualunqe lato adunque si consideri la cosa, io non so trovare nel disegno De Fabris alcun titolo che valga a meritargli la preferenza su tutti. E se la Commissione giudicante sentenziò che esso, *assai vicino alla perfezione desiderata, era meritevole di specialissima lode e degno altresì d'essere eseguito* (2), io vorrò lasciarle tutta la responsabilità di questa sua sentenza di fronte ai passati, ai presenti e ai futuri. — Il tempo farà giustizia.

(1) Infatti l'appunto più serio che potrebbe farsi alla Facciata del Partini, e che non ammette rimedio, è il rialzamento dato alle tre cuspidi al di sopra delle loro linee naturali d'impianto; ma questo, come vedemmo, è un difetto indispensabile nella tricuspide allorquando non si vuol sopprimere il ballatoio. È verissimo che il De Fabris ne fece a meno, ma è altresì vero che la di lui sacoma terminale è molto sbilanciata ed inelegante.

(2) *Rapporto*, a pag. 23.

V.

E adesso, giunti alla riva, ci volgeremo guatando il pelago periglioso, come diceva il Poeta. Noi abbiamo assistito finora ad uno spettacolo doloroso davvero. Abbiamo visto agitarsi questioni d'arte gravissime senza una vera e propria scienza dell'arte; abbiamo visto adottarsi e svolgersi dei sistemi senza la vera e propria coscienza dei sistemi medesimi; abbiamo visto giudizi che si rinnuovano e si succedono, in lotta gli uni con gli altri e spesso in contradizione con se stessi; Giudici i quali dicendo e disdicendosi, volendo e disvolendo dimostrano come nella bontà e saldezza delle convinzioni non sopravanzino gran fatto i loro giudicandi; e finalmente da tutta questa dolorosa vicenda di cose abbiamo visto scaturire una Facciata, del merito della quale abbiamo detto abbastanza. — Ora come si spiegano questi fatti così strani, così deplorabili? — Coloro che negli ordini del pensiero discussero dell'Arte e del Duomo erano forse uomini ignoranti e profani? Coloro che con l'ingegno e con la mano s'esercitarono nei fatti della di lui facciata erano forse gente dappoco e di niun valore nell'Arte? E i Giudici che li giudicarono erano dunque uomini volgari e indegni del loro mandato? — Mi guardi il Cielo financo dal sospettare così ingiustissime cose! Savi e dotti uomini erano senza dubbio coloro i quali discussero del Duomo; erano senza dubbio architetti di abilità provata e di egregia fama la maggior parte di quelli che concorsero per la di lui facciata; e i Giudici tutti erano uomini onorandissimi, di nobile ingegno, di vasta dottrina e taluni financo di reputazione europea. Nel primo Concorso essi furono presi tra i professori più eletti delle primarie Accademie d'Italia; negli altri due furono scelti come più insigni potevano scegliersi; e basterà che io nomini fra i nostri il Selvatico, quel sommo scrittore di cose d'Arte che tutti conoscono e stimano; e fra gli oltramontani il Förster, così

noto all'Europa per i suoi dotti lavori, specialmente sull'Arte germanica, dallo studio dei quali io per il primo mi pregio di avere appreso moltissimo. Sono anzi molto lieto che qui mi si offra occasione di chiarire l'animo mio su questi propositi. Forse dal mio discutere potrebbe esser nato in taluno il sospetto che io tenga in poco pregio i meriti di coloro che in vario modo si esercitarono nelle bisogne della nostra facciata; ma io dichiaro, in verità, di non aver mai avuto in animo così biasimevole intenzione; dichiaro anzi di professare a tutti la stima che ben loro è dovuta, e dichiaro per ultimo che discutendo non ho mai inteso di censurare il merito degl'individui, ma sì quello dell'opera loro. E questo ad un tratto sembrerà forse contradizione. Imperocchè, come mai può essere che s'abbia in pregio il valore delle persone allorquando se ne biasima così l'operato? Possiamo noi spiegarci questo fatto contradittorio? — Noi lo possiamo sì, ed ecco in qual modo. La spiegazione di questo fatto l'abbiamo in quella dura condizione di cose che io deplorai fino dalla prima pagina di questo scritto. Fino da quella prima pagina io mi scagliai contro l'insufficienza grandissima de' nostri studi sull'Arte del medio evo; e non lo feci già per manìa declamatoria, ma per una convizione profonda che avevo nell'animo, e per un sentimento vivissimo che mi prorompeva dal petto; e quell'accusa, che allora poteva sembrare gratuita, e fors'anco insolente, ora, dopo tutto quello che ho detto, parmi che passi, pur troppo!, allo stato di cosa provata; chè non v'è pagina di questo scritto dalla quale non scoppi fuora, come ultima conseguenza, l'insufficienza grandissima de' nostri studi. Io dissi fin dal principio che la facciata del De Fabris era il frutto della nostra stagione; e ora, seguitando il traslato di cui allora mi valsi, dirò che buoni e belli sarebbero stati gli alberi che dovevano darci cotesto frutto; ma il terreno che doveva alimentarli non era coltivato abbastanza, ma la stagione non era ancora propizia alla maturazione del frutto che dovevano portare. Non è dunque che il Selvatico, il Förster e gli altri loro consorti non siano uomini dottissimi; non è che non siano valorosissimi nell'arte i Concorrenti nostri; non è che la loro scienza scenda sotto al livello degli studi attuali. — No. — Ma, ecco il guaio grandissimo!, sono gli studi attuali che non si trovano all'altezza della nostra questione. Gli scrittori, i Concorrenti, i Giudici sanno tutto quanto oggi si sa in ordine al medio evo italiano; ma quanto oggi si sa è un nulla di fronte

alla vasta e profonda scienza che occorre per risolvere i grandi problemi dell'Arte medievale, fra i quali grandissimo quello della nostra facciata. Ed ecco allora come si spiega che dotti e savi uomini ed architetti valorosissimi approdino a cose meritevoli di censura; ecco come si spiega l'apparente contradizione, che si possa, cioè, biasimare un lavoro, professando pur sempre grandissimo rispetto all'abilità del suo autore.

Sì, pur troppo! e scrittori, e giudici e giudicandi non siamo all'altezza del còmpito che ci siamo prefisso. Che la Germania, dottissima fra le nazioni, abbia osato condurre a fine la Cattedrale famosa di Colonia, ed erigere nuovi e grandi edifizi sullo stile del medio evo, questo io lo comprendo benissimo; che la Francia, (ove un Viollet-le-Duc ha trovato tali e tanti materiali da scrivere quell' opera titanica del suo Dizionario dell' architettura medievale francese) abbia potuto tirar su la facciata della gran chiesa di S. Oveno a Rouen, non che tanti altri monumenti ogivali, io comprendo benissimo ancora questo; ma che in Italia, ove per adesso tutto s'ignora, ove nulla si ha, ci siamo potuti impancare a far la facciata al Duomo di Firenze ed a determinare così una delle più grandi incognite del medio evo italiano, questo io davvero non lo so nè lo posso comprendere. Fino a ieri noi su cotesto medio evo ci abbiamo lanciato maledizioni e sarcasmi. Oggi ci siamo convertiti, è verissimo; ma questa conversione noi l'abbiamo fatta adorando e non discutendo. Noi ci siamo convertiti al nuovo culto incensandone le immagini, non già ammaestrandoci alla sua legge; e così siamo andati di convenzione in convenzione. E, quello che è peggio, siamo entrati nel nuovo santuario con le massime e coi pregiudizi dell'antica religione, ed è intravvenuto a noi quello che si dice di certi selvaggi, i quali convertiti apparentemente al Cristianesimo, sostanzialmente sono sempre idolatri. E in verità, se si rileggono i Rapporti delle Commissioni le quali sedettero a giudicare i tre successivi Concorsi per la Facciata del Duomo, noi rileviamo come esse siano tuttora devote alle massime del classicismo, e come s'inspirino a queste principalmente. Ora si è detto, e tutti lo sanno, che anco negli ordini dell'arte, il genio e le leggi del classicismo sono spessissimo in opposizione al genio e alle leggi del medio evo; laonde non di rado è avvenuto che, giudicando dell'arte medievale coi preconcetti classici, si sia giunti a porre o a ribadire dei pregiudizi pedanteschi, anzichè ad enunciare dei veri e propri giudizi e a

stabilire dei giusti e saldi principi. E così allora le questioni retrocedono anzichè progredire.

Ma in questo malaugurato negozio della facciata abbiamo anche un' altra bruttura, un' altra anomalia più strana e più grave che mai. Io quasi mi perito a dirla, perchè ad un tratto sembrerà forse improntitudine; ma pure è una verità, e una verità dimostrabile. Sì, pur troppo! Nella questione della nostra facciata avviene le più volte che i giudici ne sanno meno dei giudicandi. E questa d'altronde è cosa che va co' suoi piedi. In una nazione in cui mancano addirittura gli studi sull'arte medievale, sull' architettura fiorentina e sul Duomo; in una nazione in cui non v'è scuola nella quale s'insegnino i precetti ed i modi di cotesta arte, è naturale, è di ragione che coloro i quali si trovano più addentro nell'arte medesima e nelle cose del Duomo, siano appunto quelli che, per attendere ai fatti della di lui facciata, sono stati costretti a farsene per lungo tempo soggetto di studio e d'esercitazione. Ora che un uomo debba essere giudicato da tali, che, per quanto egregi siano, tuttavolta in quella data questione ne sanno meno di lui, questo è un fatto enormissimo che si ribella addirittura a ogni principio di ragione e di giustizia, che recide i nervi a qualunque cosa buona, e che basta esso solo a provare che il giorno della facciata del Duomo di Firenze non è peranco spuntato. Ma questo sconcio nè potrebbe nè dovrebbe verificarsi se la cultura dell'arte medievale fosse generale fra noi, e se la critica potesse valersi con sicurezza dei criteri fondamentali di cotest' arte. L'ardua questione avrebbe allora le sue leggi, le leggi avrebbero i loro interpetri, e le sentenze che si emanassero sarebbero conformi a saviezza e a giustizia. — Ora no. —

E l'architetto De Fabris vorrà perdonarmi, spero, se son venuto con questo scritto a contristare la gioia de' suoi trionfi; ma se egli avesse avuto, al pari di me, l'intimo convincimento che la tricuspide è la rovina del Duomo e la vergogna dell'arte, egli pure son certo che avrebbe fatto altrettanto. Io sono dolentissimo d'averlo amareggiato; ma era necessità; e questa necessità non l'ho creata io: talvolta gli amici sono quelli appunto i quali ci rendono i peggiori servizi. Del resto non s'illuda il De Fabris. Fare la facciata al Duomo di Firenze compiendo l'opera immortale di tanti grandi, è senza dubbio bellissima gloria: allorquando però si fa opera del pari immortale. Ma il farla per farcela, bene o male che riesca, io non so davvero se questo

possa essere il sogno dorato di un valente architetto quale egli è, e se sia ambizione tale che faccia le spese al suo amor proprio ed alla sua fama. Crede egli forse il De Fabris che la facciata di S.ª Croce, per es: abbia giovato alla celebrità del Matas? In quanto a me, fossi in quest' architetto, pagherei qualunque cosa per cancellare cotesta pagina dal libro della mia vita. E la facciata del Duomo di Milano crede forse il De Fabris che manderà ai lontani nepoti i nomi degli architetti Amati e Zanoia? Oggimai non v'è passeggiero un po' culto che, trovandosi dinanzi a quel gigante del mondo medievale, non imprechi all' insano consiglio di chi volle sconciarlo a quel modo in un' età prematura, in cui la presunzione vinse tanto la mano alla scienza; ed io non vorrei giurare davvero che non abbia a venire un giorno in cui i Milanesi, insofferenti di vedere offeso più oltre il nobilissimo loro edifizio, gettino a terra la vergognosa parete; e se venisse quel giorno, l' ombre dello Zanoia e dell' Amati non esulterebbero certo di gioia. Ora il Duomo di S.ª Maria del Fiore è anche più altiero e disdegnoso che mai, e non vorrebbe sopportare alla lunga uno scorno che per avventura potesse essergli fatto. Ed in vero, se nel 1852 gli avessero murato addosso quella facciata dell' architetto Faltoni, allora così lodata da tutti, oggi, potrebbe essa starci più oltre con nostro onore?...

Ci pensi dunque il De Fabris, ci pensi la Deputazione promotrice, ci pensino i cittadini della città di Firenze. Grava su tutti loro una responsabilità terribile in ordine all' arte passata, in ordine all' arte presente, in ordine al Monumento, che è patrimonio glorioso non di Firenze soltanto, ma sì dell' intiera nazione. Facciano per far bene e non facciano per fare. Ma per far bene è tuttavia troppo presto. — Sì — lo ridico di nuovo, nè sarà mai tanto che basti: — la facciata del Duomo non è frutto per la nostra stagione. — Cessiamo una volta da questa fatale illusione, che se può trastullarci la vita, in verità non ci soccorre la fama. Iddio non voglia che io pensi l' antico valore esser morto nei nostri petti e nelle nostre menti! Io dico soltanto che esso è per ora un germe latente; che bisogna fecondarlo, nutrirlo, e che per fecondarlo per nutrirlo bisogna studiare studiare e studiare. Le grandi imprese, torno a ripeterlo, non si compiono che con grandi mezzi; e i grandi mezzi per ora ci mancano, e le nostre imprese son piccole.

FINE.

APPENDICI.

APPENDICE PRIMA

DI LORENZO DEL MAITANO

E DELLE FACCIATE DEI DUOMI

D'ORVIETO E DI SIENA

Quanto più si studiano i nostri monumenti tanto più bisogna convincersi che la storia dell'Arte vuol esser rifatta su delle basi più solide, chè non ne ebbe finora. Il Duomo d'Orvieto ci fa risentire anch'esso cotesto bisogno. Basta guardarlo al di fuori perchè ci si risvegli subito il dubbio che uno stesso architetto abbia voluto porre così poca concordia fra la facciata ed il rimanente edifizio; e basta mettervi dentro il piede per comprendere addirittura come là dentro vi siano due corpi di chiesa, l'anteriore e il posteriore, essenzialmente diversi fra loro. E in verità i grandi coefficienti architettonici che li costituiscono s'informano a dei concetti e a dei modi così diametralmente opposti, che è impossibile e assurdo il ritenere che siano parto ambidue d'una mente medesima. Nel corpo anteriore della chiesa infatti noi abbiamo la colonna rotonda, elementare; l'arco semicircolare, e il soffitto trabeato: tutte reminiscenze pagane ereditate dall'architettura romanica per l'intermezzo dell'arte cristiana primitiva; nel corpo posteriore invece abbiamo il pilastro composto, fascicolare; il sesto acuto, e le volte a crociera sugli archi diagonali: pratiche tutte essenzialmente inerenti al sistema ogivale. Maggiore disparità si riscontra poi nelle forme: nel corpo anteriore le forme, comunque rivelino il periodo dell'arte abusivamente chiamata *gotica*, tuttavolta noi le vediamo vincolate sempre in qualche modo all'antecedenti consuetudini romaniche; ma nel corpo posteriore tale è l'estrinsecazione delle forme che io non mi ricordo mai d'aver visto in Italia cosa che più schiettamente riveli l'arte ogivale in tutta la sua indipendenza da ogni

costume anteriore. Dirò anzi di più: in quel corpo posteriore del Duomo vi sono parti che accusano una vera e propria ricopia delle pratiche ogivali del settentrione (esempio unico, o almeno rarissimo in questa parte dell'Italia centrale). Dico di quella galleria scavata nel muro, che tutta cinge all'intorno la tribuna maggiore, risalendo perfino sulla lunetta del suo finestrone centrale; la qual galleria, non solo nel suo concetto, ma sì anche nelle sue linee è la riproduzione esatta del *triforio* e delle arcature che si usavano nelle chiese oltramontane di quest'epoche (1). Qui dunque tutti i grandi fattori che concorrono alla formazione del sostenente e del sostenuto architettonico, e nel concetto e nelle forme, accennano a cosa essenzialmente diversa, e, direi anco, a diversa architettura; e tuttavolta le dicerie che oggi corrono sul conto di quel Duomo accusano M.° Lorenzo di M.° Vitale detto il Maitano siccome autore unico di coteste enormi disparità e di coteste strane contradizioni; e così, pensando di fargli onore, gli recano invece gravissima offesa. Ma l'esame critico del monumento c'induce invece in tutt'altra convinzione. Cotesto esame ci porta invece a ritenere che il Duomo d'Orvieto è opera di due diversi architetti, educati ai principii di due Scuole diverse; ci porta a ritenere che il corpo anteriore della chiesa appartiene a quella Scuola che anco nel periodo ogivale non sa staccarsi che a malincuore dalle reminiscenze romaniche, cosicchè fa capo alla basilica fatta *ad instar S.^e Marie majoris de Urbe,* giusto come dicono gli antichi documenti orvietani; e che il corpo posteriore invece appartiene a quell'altra Scuola, che, rotto ogni vincolo con le tradizioni romaniche, accetta risolutamente il concetto e le forme ogivali.

Per vedere adesso se le memorie autentiche della chiesa convengono in quanto c'insegna l'esame del monumento, esporremo qui in succinto la storia della di lui fondazione. — Alla ricostruzione del Duomo d'Orvieto si pensava anche prima del 1284; e fino dal 22 Giugno di detto anno il Vescovo *di consenso e volontà del Capitolo* dichiarava esser comune intendimento « *novam* edi-

(1) Questa galleria, che s'interrompe per tutto il corpo anteriore della Chiesa, la vediamo poi riprendere lungo la parete interna della facciata; e così anche per questo lato, come per tutti gli altri caratteri architettonici, la facciata e il corpo posteriore del Duomo appariscono nati da una stessa mente ed informati a uno stesso concetto; ed ambidue si mostrano egualmente in opposizione al corpo anteriore preindicato.

ficare Ecclesiam honorabilem, *sicut diutius tractatum est* » (1); e il 3 Marzo del succedente anno 1285, associandosi a questo concetto anco il Comune, si stabiliva che « in *nova* Ecclesia con-
« struenda — *sicut tractatum est* per Ven. — Episcopum urbeve-
« tanum *et stabilitum per Consilium civitatis*, oportet DESTRUI *ca-*
« *meras quasi omnes Archipresbiteri et Capituli, et cellarium, et*
« *etiam occupare claustrum et partem orti ipsorum Archipresbiteri*
« *et Capituli* PRO SOLO UBI DICTA ECCLESIA CONSTRUI DEBET *etc.* (2) » — Le differenze insorte fra il Vescovo ed il Capitolo per l'occupazione delle dette case ed aree, a questo spettanti, ritardarono fino al 1290 la cerimonia solenne della inaugurazione dei lavori del nuovo Duomo. Tuttavolta sappiamo che fino dal Febbraio 1288 si facevano forti apparecchi di materiali per la costruzione della chiesa (3), e che nel Luglio di detto anno s'erano presi già a scavare i di lei fondamenti (4). Interpostasi finalmente l'autorità di Papa Niccolò IV a comporre i suddetti piati, il 6 Settembre 1290 fu stipulato un atto di concordia, per il quale fu dato largo compenso al Capitolo per tutte le anzidette di lui possessioni, non che per il *suolo* della vecchia Cattedrale e fabbriche annesse, sagrestia, cimiterio ecc., cose tutte che si dovevano abbattere per la costruzione del nuovo Duomo (5). Dopo la quale concordia recatosi il Papa stesso in Orvieto, con solennità grandissima il 13 Novembre del detto anno 1290 pose di sua mano la prima pietra della nuova Cattedrale, entrando *nelli fondamenti tanto sotto che si trovava acqua e creta*, come dice nella sua storia Cipriano Manente.

Da questi documenti viene a resultare con piena chiarezza: 1.° Che il Duomo d'Orvieto nel 1290 *fu ricostrutto a nuovo fino dalle fondamenta* sul luogo ove già era l'antica Cattedrale di S. Costanzo con tutti i suoi annessi, e con le case, le botteghe, il chiostro e l'orto dei canonici. 2.° Che di questa nuova chiesa

(1) Archivio del Capitolo d'Orvieto — Convenzione fra il Vescovo e i Canonici di S. Costanzo (l'antico Duomo).

(2) Archivio suddetto.

(3) Liber introitum et expensarum Communis ecc. esistente nell'Archivio di città. — Tutte queste notizie istoriche le rilevo dall' Opera del Luzi, intitolata: « Il Duomo d'Orvieto descritto e illustrato. Firenze, Tip. Le Monnier. 1866. »

(4) Luzi, Op. cit. a pag. 319.

(5) Archivio del Capitolo del Duomo — Luzi, Op. cit. a pag. 321.

s'erano presi a cavare i fondamenti fino dal Luglio 1288. 3.° E che perciò deve ritenersi che il disegno di questo nuovo Duomo fosse già stato fatto e adottato fino da cotesto anno; se pure non esisteva già fino dal 1284, allorquando, come vedemmo, trattavasi coi canonici l'espropriazione dell'area su cui si sarebbe inalzato.

Ciò premesso, veniamo a Lorenzo del Maitano. La prima memoria di questo architetto è il documento del 16 Settembre 1310, col quale il Consiglio d'Orvieto lo chiama a sè stabilmente da Siena, conferendogli soldo, cittadinanza, immunità e privilegi. Giova trascrivere qui i motivi di cotesto decreto, i quali, comunque assai chiaramente espressi, sono stati fin qui così poco compresi. « Coram vobis — proponitur quod Magister Laurentius « olim de Senis universalis caput magister ad fabricam supra- « dictam pro parte Communis Urbevetani multoties requisitus « venit ad civitatem urbevetanam *ad reparandam ipsam fabricam* « *que quasi minabatur ruinam, et ad edificandam eamdem*; quam « *ut reparavit et edificavit* in conspectu urbevetani populi evi- « denter apparet. Tunc quia continuus et expertus fuit et est « *in speronibus, tecto et pariete pulchritudine figuratis* (*que paries* « *debet fieri ex parte anteriori*) et in omnibus aliis magisteriis « et ornamentis ipsi Fabrice opportunis; tunc quia etc. » (1).

Studiamo adesso bene il significato di queste parole. Che cosa si dice in questo documento? Si dice che Lorenzo del Maitano, Capomaestro universale del Duomo, fu chiamato molte volte ad Orvieto per riparare cotesta fabbrica, che quasi minacciava rovina, e per edificarla: cioè, per proseguirla ad edificare. Ma noi abbiamo dimostrato pocanzi coi documenti autentici che il nuovo Duomo fu preso a costruirsi *dai fondamenti* fino dal 1290, *atterrando l'antica Cattedrale* e le altre fabbriche che sorgevano già sull'area di lui. Dunque è chiaro e provato che le minaccie di rovina, al cui riparo era stato chiamato il Maitani, riguardavano la nuova costruzione intrapresa in quell'epoca. Ebbene, questo solo fatto basta a provare che Lorenzo nostro non fu l'architetto primitivo di quel Duomo: imperocchè se per di lui incapacità o negligenza l'edificazione della nuova chiesa fosse stata ridotta a sì mal partito da minacciare rovina, ma questa davvero sarebbe stata per esso la più gran colpa di cui si sarebbe

(1) Luzi, Op. cit. Doc. N.° 1, a pag. 328.

potuto macchiare! Ma egli allora si sarebbe meritato davvero d'esser cacciato via dal lavoro! E stando le cose in tal modo, come mai il Comune d'Orvieto sarebbe stato così stolto da chiamarlo a riparare quei danni? Lui che appunto n'era stata la causa! E come mai quel Comune, non contento di chiudere gli occhi su tanto fallo, avrebbe voluto spingere la stoltezza fino al punto supremo d'ascrivergli a gran merito l'ammenda del fallo medesimo; ammenda che, in ogni caso, non sarebbe stata nulla più che un dovere? E come, dopo prodromi siffatti, avrebbe voluto e potuto mettere in di lui balìa tutte le sorti del Duomo nominandolo Capomaestro universale della Fabbrica? E come finalmente avrebbe potuto e voluto perfino nobilitarlo della cittadinanza Orvietana, e conferirgli tanta larghezza di privilegi e d'onori, che, avendo tutti la prima radice nel suo mal fare, possono in sostanza considerarsi come guiderdone al mal fare medesimo?.... V'è in tutte queste cose un complesso di fatti che si ribellano tanto ai principi più ovvii nel buon senso, che bisogna di necessità dichiararli addirittura impossibili. Per altra parte poi se si studia attentamente quel documento, noi, per quanto si cerchi, non vi troviamo parola che alluda ad un'azione del Maitani nel Duomo, anteriore all'epoca della di lui minacciata rovina. Anzi la parte che ebbe quest' architetto nella costruzione della chiesa fino al 1310 noi la troviamo dichiarata in termini così espliciti, che non si potrebbe desiderare di meglio. Noi troviamo infatti che in quel documento gli si fa lode degli *sproni, del tetto* e del *disegno della facciata* che dovrà porsi ad esecuzione. Ecco dunque l'opera del Maitani nel Duomo a tutto il 1310. La chiesa minacciava rovina, ed egli la fortificò degli *sproni;* e siccome il Duomo d'Orvieto non ha altri sproni, o contrafforti, se non quelle edicolette semicircolari che fiancheggiano le navi minori, convien credere che il Maitani scegliesse cotesto espediente per fortificare le mal ferme e guaste muraglie delle navi stesse; il che è tanto più probabile in quanto che la giacitura di coteste edicolette non corrisponde per nulla a quella dei *valichi,* ossia delle arcate interne, come dovrebbe, se coteste cose fossero nate da una istessa mente e ad un tempo (1).

(1) Il Duomo d'Orvieto in origine fu costruito su di una pianta rettangolare, in forma di vera e propria basilica primitiva, e non in forma di croce latina, come male suppose il P. Della Valle *(Storia del Duomo d'Orvieto),* ricopiato poi da tutti coloro che scrissero di quel Duomo. Le due cappelle

Consolidate così le mura delle navi minori, egli le coperse del *tetto;* e così, seguitando l'edificazione della chiesa, attese poi al *disegno della facciata.* Che se altre fossero state a quell'epoca le di lui imprese nel Duomo, oltre quelle enunciate, e soprattutto se a lui si fosse dovuto fin dalle origini il disegno di tutta la fabbrica, sarebbe stato questo il suo titolo maggiore alla benemerenza degli Orvietani; e, nell'enumerare gli altri, essi, che s'erano mostrati riconoscenti a sì buon mercato, davvero non l'avrebbero omesso. Ma invece i fatti del Maitani che si lodano e premiano in quel documento richiamano ad una costruzione del Duomo molto avanzata e perfino pericolante. Quel documento pertanto esclude il Maitani come inventore e architetto primitivo del Duomo d'Orvieto, e perciò ci conduce a quelle conclusioni stesse che si dedussero dall'esame dell'edifizio e dei diversi suoi stili. —

Resta finalmente a vedersi come anche i dati biografici relativi a quell'architetto facciano capo alle conclusioni medesime. Il Milanesi da Siena, che come tutti sanno è quel dottissimo ed infaticabile investigatore delle patrie memorie, parlando di Lorenzo nostro, dopo aver premesso d'essere andato cercando no-

che costituiscono oggi la croce furono un' aggiunta posteriore: quella del S. Corporale fu costruita infatti nel 1356; e l'altra della Madonna di S. Brizio scende ai primi anni del sec. XV (vedi *Luzi* Op. cit. a pag. 46 e docum. 27 e 55). — Errò pure il Della Valle nel credere che le edicolette o contrafforti, di cui s'è parlato qui sopra, fossero incastrati lungo il muro della chiesa un secolo e mezzo dopo del Maitani (Ivi, pag. 189). Coteste edicolette furono fatte dal Maitani stesso a rinforzo del Duomo. E in riprova di ciò il Luzi (Op. cit. pagg. 17 e 46) asserisce che anch'oggi, al di sotto delle Cappelle del Corporale e della Madonna di S. Brizio, si vedono sempre i fondamenti di quelle edicolette, che ricorrevano un tempo anche qui come negli altri punti del fianco della Chiesa. Forse il Maitani nel rinforzare que' muri preferì queste edicolette al sistema più usuale dei contrafforti, per ingrandire e crescere con questo mezzo nobiltà alla chiesa. Anche nel Duomo di S.ª Maria del Fiore, essendo nel 1434 sorti dei dubbi sulla stabilità dei di lui muri laterali, s'era trattato di fare « et de novo edificari *certas cappellas a quo-* « *libet latere navium dicte ecclesie,* eo modo et forma prout stant cappelle « ecclesie Sancte Trinitatis de Florentia; *que cappelle erunt catene totius ec-* « *clesie,* et quod ecclesia erit pulcrior et ornatior etc. » (Guasti, La cupola di S.ª Maria del Fiore illustrata, a pagg. 89 e 90). — Questo esempio, per analogia di cause e di effetti, sta a dimostrare che le edicolette precitate sono veramente quegli *sproni* de' quali parla il documento Orvietano, e che furono fatti dal Maitani a fortificazione di quella chiesa pericolante.

tizie di questo artefice *con diligenza ed amore grandissimo*, così si esprime: « Nacque Lorenzo in Siena intorno al 1275 da Vitale « di Lorenzo, soprannominato *Matano*, maestro di pietra e di « legname, e da madonna Gemma sua moglie. Abitò nella par- « rocchia di S. Pietro a Ovile, e nel 1302 sposò una madonna « Niccola, che gli partorì Antonio e Vitale ecc. » (1) Ora noi dobbiamo ricordarci che il Duomo d'Orvieto fu principiato solennemente il 1290; che fino dal 1288 se ne erano cavati in parte i fondamenti, e che perciò l'architetto di quella chiesa in cotesto anno doveva già esserci e funzionare. Ma se Lorenzo nacque intorno al 1275, esso nel 1288 avrebbe avuto intorno a 13 anni; e ne avrebbe avuti soltanto 9, se, come potrebbe anco verisimilmente sospettarsi, nel 1284, allorchè gli Orvietani trattavano la demolizione della vecchia Cattedrale e delle case dei canonici, per costruire il nuovo Duomo, avessero anche avuto in pronto l'architetto e il disegno del Duomo medesimo. Ma stiamo pure fermi alla data del 1288, e per di più ammettiamo anche che il Milanesi abbia fatto Lorenzo più giovane di ben 7 anni; cosicchè questi sia nato piuttosto nel 1268 che nel 1275. Anche in questa ipotesi, nell'epoca in cui si principiava a fondare il Duomo suddetto, Lorenzo avrebbe avuto soli 20 anni! Ora io domando a chiunque ha briciolo di buon senso se è mai possibile che gli Orvietani volessero arrischiare la grande impresa di quel magnifico loro Duomo nelle mani d'un giovanetto, il quale, appunto per la sua tenera età, doveva essere nuovo nell'arte e sconosciuto, non che in Orvieto, nella stessa sua Siena; domando se è possibile che essi, quella buona pasta d'uomini, oltre all'imprudenza di affidarsi così inconsultamente ad un giovincello estraneo (per il quale non militavano neppure i pregiudizi municipali), incappassero nell'altra imprudenza non meno grave di accontentarsi che cotesto giovincello, pur essendo Capomaestro del Duomo d'Orvieto, se ne rimanesse là a Siena per buoni 20 anni, a farci, Dio sa che cosa; e che dirigesse le bisogne della loro fabbrica di lassù, dalla lontana, bastando alla loro facile contentatura che egli di quando in quando desse, come suol dirsi, una capata ad Orvieto, tanto così per riscuotere la paga. Sarebbe poi da sapersi per qual ragione il giovane Maitani (ce-

(1) Gaet.° Milanesi. Documenti per la Storia dell' Arte Senese. Siena, presso Onorato Porri, 1854. Tomo I, a pag. 173.

libe fino al 1302) si fosse incocciato per tanti anni di restarsene a Siena, ove nulla di rilevante poteva trattenerlo, come dice lo stesso Milanesi, anzichè trasferirsi e stare in Orvieto, ove incombeva a lui la fatica e la responsabilità di tanta opera. (1) Ecco adunque degli altri fatti che si ribellano addirittura al buon senso, e che bisogna perciò ritenerli impossibili. — Ora dunque i dati biografici, l'esame dei documenti autentici, e soprattutto le disparità di stile che emergono dalla ispezione del monumento sono altrettante autorità tutte concordi che ci vietano di riconoscere in Lorenzo del Maitano l'architetto primitivo della Cattedrale orvietana.

Della quale oggi, in tanta distanza di tempo e in tanto difetto di memorie, mal si potrebbe conoscere con sicurezza l'inventore. Nei primi anni di quel lavorìo si trovano nelle carte degli archivi nominati vari maestri, e taluni di essi anche cogniti: come sarebbero, Ramo di Paganello, Frate Guglielmo da Pisa, uno dei Cosmati, e vari altri da Como e da Siena (2); però dagli

(1) Anche quelle parole *multoties requisitus*, che si leggono nella precitata deliberazione, concorrono a far credere che il Maitani non fosse veramente al soldo dell'Opera del Duomo d'Orvieto nemmeno nell'epoche in cui egli attendeva alla di lui riparazione; voglio dire, a un soldo fisso, come si richiede in chi riveste l'ufficio primario di capomaestro della fabbrica; essendo che colui che lavora veramente a stipendio, non si requisisce, nè si requisisce *multoties*; ma gli si affida un incarico fino a che non l'abbia fornito.

(2) Luzi, Op. cit., pag. 326 — Probabilmente questi scultori prestarono l'opera loro, più che altro, nei magnifici capitelli delle colonne interne, descritti a lungo dal Luzi stesso, e non nei famosi bassorilievi in basso della facciata, come taluno ha pensato.

Gran soggetto di controversia sono stati fin qui quei mirabili bassorilievi, in quanto concerne il loro autore. Il Vasari, il P. Della Valle, il Lanzi, il Rosini e il Cantù li hanno ritenuti come opera di Niccola da Pisa; il d'Agincourt li suppone disegnati da Niccola, ma però eseguiti da Giovanni suo figlio, in compagnia d'Arnolfo, d'Agnolo e Agostino Senesi e altri; e finalmente il Cicognara, escludendo addirittura Niccola, ne fa merito ai sopraddetti di lui scolari, e segnatamente a Goro. — Ma la facciata del Duomo d'Orvieto è chiarito oramai che fu cominciata nel 1310; e a quest'epoca Niccola era morto da 26 anni almeno; Arnolfo moriva allora allora; Goro se non aveva fatto altrettanto, era lì per esalare l'ultimo fiato; Giovanni era a Pisa occupato nella Fabbrica del Camposanto; e di tutti gli altri non si ha memoria che lavorassero allora in Orvieto. Pare impossibile che in mezzo a tante opinioni, le più delle quali (come s'è visto) assai sbardellate, nessuno abbia mai pen-

scarsi indizi non trasparisce che alcuno di essi avesse tale importanza d'uffici da preponderare sugli altri. Trovo soltanto nei libri delle Riformanze del Comune d'Orvieto che il 26 Ottobre 1295 fu fatto operaio del Duomo Frate Benvegnate, il quale aveva esercitato tale officio *anche innanzi a quest'epoca;* e che poi nell'11 Marzo 1300, dovendosi scegliere dai Consoli dell'Arte « unum bonum et legalem virum qui supersit ad opus S. M. de « Urbeveteri, et ad sollicitandum magistros, et ad laborari facien-

sato a Lorenzo nostro. Eppure i documenti ci dicono che Lorenzo, oltre all'essere quel valentissimo architetto che tutti sanno, oltre al lavorare di musaico, era anche esperto scultore e fondeva perfino in bronzo. Tanto chè, opera di lui sappiamo essere i simboli dei 4 evangelisti posti nella facciata suddetta, non che il gruppo bellissimo dei 6 angeli (pure in bronzo) che sostengono il padiglione della Madonna nella lunetta della porta maggiore. E perchè dunque questo valente scultore, questo *Capomaestro universale* del Duomo (come lo chiamano i Docum.) non potrebbe essere stato l'autore dei bassorilievi famosi?

Dice il Luzi (Op. cit. pag. 332) che nell'Opera del Duomo d'Orvieto esiste un disegno della facciata fatto di mano del Maitani nel quale si vedono delineati nelle varie loro particolarità quei celebri bassorilievi. Se potesse provarsi che questo disegno è veramente eseguito dal Maitani, cotesto fatto dei bassorilievi, con tanta esattezza e minuzia colà disegnati, avrebbe molto valore. Imperocchè in epoche come quelle, in cui anche nei partiti architettonici si lasciava all'esecutore assai libertà di azione, non si potrebbe supporre che uno scultore insigne, come necessariamente doveva esser quello che si poneva all'esecuzione di quelle grandiose istorie, volesse prendere a quel modo l'imbeccata dal Maitani; e però anche da questo fatto verrebbe sempre più il sospetto che Lorenzo stesso, che li disegnava colà a modo di bozzetto, dovesse esserne altresì l'autore. Ma può veramente attribuirsi al Maitani il disegno di cui si ragiona? — Vi sono alcuni motivi che c'indurrebbero a crederlo: Nell'inl'inventario della Fabbrica del Duomo, compilato nel 1380 dal Camarlingo Angeletti per il suo successore Lippo di Meo, ed esistente nel Libro di Riformanze di detto anno, a c. 39 trovasi la seguente menzione. — « Unum « gavantonem magnum cum signo parietis Sancte Marie, *designatum manu « magistri Laurentii.* » — Abbiamo di qui la notizia che il Maitani aveva disegnato di propria mano la sua facciata, e che questo disegno esisteva ancora nel 1380 fra le masserizie dell'Opera. Nulla di più facile pertanto che il disegno di cui parla qui l'inventario sia quello stesso che anche oggi si vede nella Casa dell'Opera. E anch'io mi ricordo d'averlo veduto; e mi ricordo anche che in certe sue parti accessorie differisce un poco dalla facciata attuale; e per di più mi rammento benissimo che una di queste differenze si verifica appunto nella decorazione delle lunette delle porte minori; e siccome alla morte del Maitani (1330) queste porte erano già ultimate, e siccome sarebbe sciocchezza il disegnare delle varianti per delle cose che

« dum secundum formam dicte reformationis, facto diligenti scru-
« tinio inter ipsos magistros » e trovando « quod Frater Benve-
« gnate erat utile » lo eleggono e nominano a ciò, col patto
che « *debeat continue residere in dicto opere* cum magistris ipsius
« operis, et facere sollicite laborare eosdem ». — Se ora si ripensa che l'incarico di sorvegliare amministrativamente l'Opera del Duomo e di provvedere ai di lei bisogni fu in Orvieto affidato sempre a dei funzionari speciali, chiamati i Soprastanti e il

sono oramai eseguite, così anche per questo vi sarebbe da credere che quel disegno anteceda l'epoca di tale esecuzione, e che perciò sia veramente quello originale del Maitani.

Ma un documento più grave sul conto di quei bassorilievi, a senso mio, l'abbiamo nella precitata famosa deliberazione del 1310, con la quale si accordano a Lorenzo cittadinanza, privilegi ed onori: essendochè in essa, parlandosi di lui e della facciata che è da farsi, si legge quanto appresso: — « et
« quod possit etiam *discipulos quos voluerit,* expensis dicte fabrice, retinere
« *ad designandum* FIGURANDUM *et faciendum lapides pro pariete supradicta.* » — Ora chiunque è pratico del frasario di quei tempi sa bene che *figurandum lapides* vuol dire *intagliare figure sulle pietre,* ossia scolpire bassorilievi. Così nei documenti che io possiedo dall'Archivio di S.ª Maria del Fiore trovo detto spessissimo, *capitelli figurati, fregi figurati, compassi figurati* per significare capitelli, fregi e compassi con figure scolpite; nell'istessa guisa che trovo *capitelli sfogliati, architravi sfogliati, fregi sfogliati, cornici sfogliate,* per significare capitelli, architravi, fregi e cornici in cui stanno intagliate le foglie. È poi un fatto resultante da tutti i documenti di quelle epoche i quali si riferiscono a sculture, che, o provengano essi dagli Archivi di Orvieto, o da quelli di Siena, o da quelli di Firenze, e siano scritti in latino oppure in volgare, in nessuno di essi si trova mai adoperato il vocabolo *statua;* ma in quella vece si scorge sempre usato il vocabolo *figura.* Nessun dubbio pertanto che quel *figurandum lapides pro pariete psuradicta,* che si trova adesso registrato nel nostro documento, debba alludere a delle figure intagliate o scolpite sulle pareti della nostra facciata. Ma siccome la facciata fin sotto le loggette non ha altre figure intagliate che quelle dei famosi bassorilievi, così bisogna credere che con quelle parole della deliberazione si è voluto dar facoltà al Maitani di prendere a spese dell'Opera quanti *discepoli* vorrà, affinchè sotto la sua direzione ed i suoi ammaestramenti disegnino intaglino e facciano quei bassorilievi. Il che equivale a dire che Lorenzo è l'autore dei bassorilievi medesimi.

E in fatti non è per nulla che in cotesta deliberazione ed altrove Lorenzo nostro è chiamato *universalis caput magister ad fabricam supradictam.* A quei tempi chiamavasi *maestro* l'esercente una data arte; e *capomaestro* colui che era a capo di un tal lavorio in ordine ad una data arte. Ma qui trovandosi scritto *capomaestro universale,* questo significa che Lorenzo nostro era a capo ed alla direzione di tutte le arti che potevano occorrere al lavorio del Duomo

Camarlingo della Fabbrica, e non a degli Operai propriamente detti, come a Pisa, a Lucca, a Firenze, a Siena e in tante altre città e terre toscane; se si riflette che Frate Benvegnate da Perugia, oltre ad essere valente idraulico era anco architetto espertissimo, tanto che gli si attribuisce il disegno primitivo del Duomo nella sua città natale, il vederlo adesso preposto alla costruzione della Cattedrale orvietana col titolo speciale ed inconsueto di *Operaio*, fino dai primi anni della costruzione medesima, e per-

e della facciata. E così era a capo delle opere murarie, lignarie e architettoniche; era a capo delle opere musivarie, ed a capo altresì delle opere scultorie e fusorie. E in fatti i documenti ci hanno provato che egli, oltre al provvedere alle cose d'architettura, provvedeva e lavorava ai musaici, provvedeva e lavorava ai bronzi, e la deliberazione presente sta altresì a provarci che egli provvedeva e lavorava alle sculture e ai bassorilievi. Io non so davvero qual diversa interpetrazione potrebbe darsi a quelle parole della deliberazione precitata. Noi qui vediamo che il Maitani è l'arbitro di tutto, e che gli son dati in balia tutti quanti i lavori, della facciata in specie. Ha bisogno d'uomini? Ne prenda quanti ne vuole; e se li prenda come meglio gli pare. Tanto il responsabile del lavoro è egli solo, e cotesti non sono che *discepoli* suoi. Poniamo adesso per un momento che vi fosse stato altro maestro che si fosse preso l'incarico di *figurandum lapides pro pariete supradicta;* cioè, di scolpire quei famosi bassorilievi, tutti per conto proprio e per arte propria. — Senza dubbio, costui, per sobbarcarlo ad impresa così colossale, avrebbe dovuto essere uno scultore insigne, uno di quelli che a quei tempi andavano per la maggiore. Ma, e allora è mai possibile che uomo siffatto s'acquetasse ad esser messo in quel modo sotto la tutela del Maitani, e ad entrare nel branco di coloro che si chiamavano i di lui *discepoli?* In verità questa supposizione è tanto assurda da non potersi ammettere. Noi vedremo infatti fra poco che nel 1288 a Siena, allorquando Giovanni da Pisa era capomaestro di quel Duomo e lavorava alla di lui facciata, fu allogato nel Duomo medesimo un nobile lavorìo a Ramo di Paganello e suoi consorti; ma non per questo Ramo fu posto alla discrezione di Giovanni, e qualificato per suo discepolo o subalterno. Noi troviamo anzi che cotesta allogagione fu fatta coi debiti riguardi ad ambidue quei maestri; e come fu ingiunto a Ramo che non dovesse immischiarsi nell'opera di Giovanni, se non ne fosse da lui richiesto, così fu detto ancora che lo stesso Ramo in cotesto lavorìo « honorifice palam et non absconse ipse et dicti fratres sui et pronepotes laborare possint; et curare et facere facta sua in honore et utilitate Comunis et dicte Opere — et suum magisterium ostendere et industrium suum opus. » — Io forse m'ingannerò, ma la mia ipotesi, in grazia della quale Lorenzo del Maitano è l'autore dei maravigliosi bassorilievi nella facciata del Duomo d'Orvieto, mi sembra un'ipotesi assai seria; senza dubbio poi, essa è molto più seria di quante ne furono accampate finora.

ciò in un'epoca in cui doveva esserci naturalmente l'architetto inventore (al quale spetta per diritto la supremazia e la direzione dei lavori) potrebbe forse indurci a sospettare che Frate Benvegnate fosse l'architetto primitivo del nostro Duomo. Ma questa non ê che una semplice induzione ch'io faccio, e sulla quale non mette conto trattenerci più oltre.

È da studiarsi piuttosto in quale epoca prossimamente venisse richiesta dagli Orvietani l'opera di Lorenzo per il loro Duomo. Si è visto nel precitato documento del 1310 che Lorenzo era stato fino allora *multoties requisitus* perchè la fabbrica minacciava rovina. Ora una fabbrica non può minacciare rovina se non è condotta ad un'altezza assai rispettabile, cosicchè possa colle sue mura e con l'altre sue disposizioni esercitare un carico assai grave e delli sforzi pericolosi; e non si possono d'altronde rinforzare coteste mura con degli *sproni*, se le mura medesime non sono già costruite. Bisogna credere dunque che allorquando il Maitani fu chiamato a riparare i guasti di quell'edifizio, questo fosse già condotto per lo meno fino all'altezza delle navi minori, e che ne fossero perciò già costrutte le gigantesche colonne (1) coi capitelli ricchissimi e con le arcate maestose che le sormontano; il che è tanto più credibile, se si rammenta che coteste arcate sono rotonde, e che se le avesse costrutte il Maitani, egli, che aveva in animo di proseguire il corpo posteriore della chiesa con archi acuti e con fogge ogivali, le avrebbe fatte anch'esse di forma acuta; sia per amore d'uniformità, che per sempre più ovviare con la minore loro spinta a quelle minacce di rovina che era chiamato ad eliminare. Dopo di che se si considera all'imponenza di tutto quel lavoro; alla ricchezza delle pietre e dei marmi con cui tutto è condotto e dentro e fuori; e ai mezzi che vi erano allora, insufficienti a tant'opera, siccome consta ancora dai documenti (2), non sarà difficile convincersi che il lavorio del Duomo non potesse giungere al punto che più sopra ho notato se non

(1) Infatti il fusto di coteste colonne è alto 11^{m},22 e la loro circonferenza non è minore di 5^{m},25; per cui il loro diametro resulta di circa 1^{m},700. — Il Luzi (op. cit. pag. 19) dice che queste colonne *sono bizantine piuttosto che gotiche;* ossia, adoprando una dizione più esatta, sono romaniche piuttosto che ogivali; e questo viene in conferma di quanto dissi in principio sul loro stile, dissenzientissimo dall'ogivalismo spiegato in tutti i partiti del corpo posteriore della chiesa.

(2) Luzi. Op. cit. pag. 324.

verso il 1305. È una riprova che questo calcolo non si dilunga gran fatto dal vero l'abbiamo dal trovare nei libri dell'Opera, che nella seconda metà del 1321, si stava sempre lavorando al tetto della nave maggiore. Ora dunque, se ci vollero sedici anni per proseguire la chiesa dall'altezza delle navi minori a quella del tetto mediano, non deve far meraviglia che altri sedici circa ce ne volessero per il tanto maggiore lavoro che vi è nel tirarla fuori da terra e nel condurla fino al punto delle navate minori.

Riassumendo adunque può dirsi: che verso il 1305, essendosi verificati nella fabbrica del Duomo d'Orvieto gravi sconci che ne minacciavano quasi la rovina, fu chiamato da Siena M.° Lorenzo del Maitano a ripararli e a proseguire l'edificazione. Per prima cosa Lorenzo consolidò le mura della chiesa con quelle cappellette semicircolari che anche oggi si vedono, e attese quindi a proseguire l'edifizio. E qui, valendosi dell'autorità acquistatasi presso gli Orvietani per questi fatti, e seguitando il suo genio più che quello del primo inventore della chiesa, modificò nella parte posteriore della chiesa stessa, non dirò la distribuzione fondamentale, ma sì il trattamento e le forme, volgendo quella distribuzione istessa ai concetti ogivali; e in ordine a questi nuovi fatti immaginò anche il disegno di una nuova e grandiosa facciata che altra più bella non s'era mai vista; il che probabilmente gli valse il titolo di capomaestro universale del Duomo. E poichè nel 1310, come apparisce anco da altri documenti, si voleva por mano alla costruzione di questa facciata, capirono gli Orvietani che a tanta impresa non avrebbe potuto Lorenzo attendere a dovere, ove fosse venuto di quando a quando nella città loro, come aveva fatto in quel quinquennio; e perciò lo vollero stabilmente in Orvieto con tutta la sua famiglia, accordandogli cittadinanza, privilegi ed onori.

La conseguenza poi che si deduce da tutti questi fatti in ordine allo scopo del presente scritto si è, che, il concetto tricuspidale della facciata, se pure esisteva virtualmente nella mente del Maitani anche prima, tutta volta non potè estrinsecarsi che nel periodo decorrente fra il 1305 ed il 1310; perchè non è verosimile il pensare che, in quell'età così poco favorevole ai progettisti, egli avesse formulato una facciata siffatta a caso, prima che gli si presentasse occasione di farla, e prima che egli avesse davvero ingerenza ed autorità nei fatti di quel Duomo. E siccome a Firenze Arnolfo di Cambio aveva disegnato e preso a

costruire il Duomo di S.ª Maria del Fiore fino dal 1294, cominciandolo appunto dalla facciata, e siccome Arnolfo istesso moriva nel 1310, cioè in quell'anno appunto in cui il Maitani in Orvieto prendeva a concretare con forme visibili la sua invenzione tricuspidale, così ne viene di necessaria e logica conseguenza che la facciata fatta da Arnolfo per S.ª Maria del Fiore non poteva essere in alcun modo tricuspidale; e che perciò, riferita al Duomo d'Arnolfo, la tricuspide non ha per nulla quelle ragioni storiche e archeologiche che le vanno sognando i di lei partigiani.

Vengo adesso alla facciata del Duomo di Siena; la storia della quale è stata anch'essa grandemente falsata. Si è creduto fin qui che essa fosse parto di una sola mente, e che ne fosse autore Giovanni da Pisa; e lo ha affermato anche in questi ultimi tempi il Selvatico, che è il più dotto fra i nostri scrittori dell'Arte. Ma se si osserva cotesta facciata con qualche attenzione, si trova che essa pure è fatta di due pezzi, che accenna a due concetti diversi, e che perciò non può esser l'opera di un medesimo ingegno. In essa infatti l'assetto tricuspidale non comincia ad estrinsecarsi nei vari suoi coefficienti che nella regione superiore, voglio dire, al di sopra delle tre porte. In basso essa è tutta preordinata a un sistema essenzialmente e totalmente diverso. In basso essa è composta di due semplici pilastri angolari che risaltano un tal poco sulla parete della facciata medesima (1); lungo la quale sono disposte organicamente le tre porte per modo che esse si seguitano l'una a immediato contatto dell'altra *senza interposizione di alcun pilastro* (2). In questa regione noi non abbiamo dunque alcuno dei fattori essenziali della tricuspide: vale a dire, i grandi pilastri angolari, a guisa di torricelle, ed i pilastri intermedi, preparazione della cuspide finale. Di più le tre porte hanno misure e disposizioni tali che le due minori non corrispondono per nulla alle rispettive cuspidi late-

(1) La forma e le dimensioni di questi pilastri sono quelle stesse che si vedono nei pilastri angolari delle facciate romaniche delle chiese appartenenti alla Scuola Pisana. Noi qui dunque siamo ben lontani dalle torricelle angolari del sistema tricuspidale.

(2) Anche questa disposizione delle porte richiama in sostanza quel sistema di arcature col quale solevasi decorare la regione inferiore delle facciate romaniche delle anzidette chiese di Pisa, Lucca, Pistoia ecc.; salvo che qui cotesto sistema è sviluppato in modo più largo e grandioso.

rali. In questa facciata i coefficienti tricuspidali scappano fuora soltanto nella regione superiore; e dico, scappano fuora, non perchè non siano estrinsecati con grandissimo senso estetico, ma sì perchè essi intervengono qui senza preparazione e quasi come per apparizione improvvisa. Così le torricelle angolari della tricuspide vengono qui formate a compenso, sfruttando uno spazio che in basso è occupato, parte dai pilastri angolari, parte da un breve tratto di parete su cui campiscono le tre porte, e parte dalla colonna estrema delle porte minori. Fra queste due torricelle così raccapezzate è condotta una bella cornice, che costituisce la regione inferiore della facciata a modo quasi di gran basamento; e su questo gran basamento s'impostano le due loggette laterali con le sovrapposte cuspidi minori, e i due grandi pilastri mediani che chiudono fra sè lo sviluppo dell'occhio maggiore e della cuspide centrale; e questi pilastri mediani impostati su quella cornice, non corrispondono per nulla, come già si è detto, alle misure e alla disposizione delle tre porte sottostanti. Ma qui davvero ci vuol poco a capire che la parte inferiore e la superiore sono fra loro due cose diverse, e nate l'una ad insaputa dell'altra. Se qui la tricuspide fosse stata nel concetto primitivo della facciata, la facciata stessa fin dal suo nascere sarebbe stata preordinata a cotesto concetto, e non si sarebbe esso larvato, falsato con disposizioni diverse e contraditorie, per aspettare poi ad estrinsecarlo su in alto, ad un tratto, e quasi per colpo di scena.

La facciata del Duomo di Siena nella sua origine non potè essere, non fu dunque tricuspidale; e perciò dovette essere necessariamente basilicale. Ed a riprova di questo abbiamo in Toscana un altro Duomo, appartenente anch'esso alla Scuola senese, la cui facciata, contemporanea all'epoca primitiva di quella del Duomo di Siena, presenta nella sua parte inferiore la stessa identica costituzione, e contuttociò nell'alto spiega essa pure la sacoma basilicale. La facciata di cui parlo è quella della Cattedrale di Grosseto, costruita (come da iscrizione ivi apposta) nel 1293, per opera di M.° Sozo di Rustichino da Siena, al tempo di Filippo Malevolti Vice-Potestà di Grosseto per la repubblica Senese. Cotesta facciata, costituita in basso dagli stessi pilastri angolari e dallo stesso ordine delle tre porte organicamente connesse, è chiaramente una più modesta ricopia del prototipo senese, e può darci forse un'idea del come a un dipresso s'intendeva

di terminare in alto la facciata del Duomo di Siena, secondo la mente di Giovanni in quelle epoche.

Vediamo adesso se i documenti autentici degli archivi confermano queste giuste induzioni, dedotte dall'esame del monumento. E senza discorrere le vicende di cotesto Duomo nelle altre sue parti, chè furono molte e diverse, come apparisce dai lavori accuratissimi del prelodato Milanesi, colla scorta di questo dotto investigatore, mi fermerò a quanto attiene alla facciata del Duomo medesimo.

È un fatto che nel 27 Gennajo 1284-85 dal Consiglio dei Quindici Governatori e Difensori del Comune e del Popolo di Siena si ordinava a frate Magio operaio e suoi consiglieri di trattare col Vescovo « de opere quod fieri debet et oportet fieri *ante majorem Ecclesiam Sen.* et de omnibus operibus que fieri expediunt « et expedierint fieri occasione predicta » (1) il che allude evidentemente all'opera della Facciata. È un fatto altresì che nel 1284 a Giovanni da Pisa fu conferita la cittadinanza senese e l'immunità perpetua da tutte le gravezze del Comune, onde ricompensare i di lui servigi nella fabbrica del Duomo; e che questi onori e privilegi a di lui favore furono confermati anco nello Statuto del 1299 (2). Inoltre sappiamo che nel 25 Novembre 1288 il Gran Consiglio, ordinava all'operaio del Duomo di assegnare a Ramo di Paganello e suoi fratelli e pronipoti certo buono, bello e nobile lavorio nel Duomo stesso « dummodo non intromittant se in « opere Magistri Johannis olim Nicchole, salvo quod si dictus « magister Johannes vellet, quod dicti magister Ramus, fratres « et nepotes laborarent secum in suo opere (3) » e finalmente abbiamo che il 17 Luglio 1290 il Comune assolve da varie condanne il detto Giovanni, « magister operis Beate Virginis Marie, et capus (sic) magistrorum dicte opere — quia dictus magister Johannes sit valde utilis et necessarius dicte opere — ut in dicto possit libere stare et laborare ad perficiendum dictum opus iam per eum inceptum: sine quo magistro Johanne bene perfici non posset » (4). Tutte queste cose stanno ad avvalorare la tradizione comune che, cioè, al tempo di Giovanni da Pisa fosse intrapresa

(1) Milanesi. Documenti per la storia dell'arte senese. T. I. Doc. N.° 15 pag. 157.

(2) Ivi, pagg. 162 e 163.

(3) Ivi, T. III. Appendice, Doc. N.° 1, pag. 273.

(4) Ivi. T. I, Doc. N.° 18, pag. 161.

l'opera della Facciata del Duomo di Siena sui disegni di cotesto architetto famoso. E questa sarebbe la prima fase della sua costruzione, quella cioè che si riferisce alla di lei parte inferiore, al concetto basilicale, e che trova una imitazione nella Facciata del Duomo di Grosseto, edificata, come si è visto, da un maestro senese ed appunto in questi anni, cioè nel 1293.

Ma dalle epoche surriferite fino al 1377, quantunque occorra talvolta qualche stanziamento che potrebbe fors'anco riferirsi a qualche lavoro speciale della facciata, noi non troviamo registrato nulla d'importante o di certo sul conto della facciata medesima. E la ragione l'abbiamo nel sapere come durante questo periodo venissero accampati vari e grandiosi progetti d'ingrandimento; alcuni dei quali attuati, altri attuati e quindi interrotti, come giusto quello gigantesco di ridurre il Duomo già costrutto a braccio trasversale, edificandovi, verso la piazza de' Manetti, un nuovo corpo anteriore di cui rimangono ancora gl'imponenti vestigi. Queste permutazioni senza tregue il cui esito poteva grandemente influire sulla sorte e sulla importanza della facciata occidentale, già presa a costruirsi sotto Giovanni da Pisa, e che oltre a ciò distraevano potentemente i mezzi di cui poteva l'Opera disporre, è naturale che dovessero consigliare la sospensione dei lavori nella facciata medesima; i quali non furono ripresi se non quando la sorte del Duomo fu definitivamente assicurata; e questo fu appunto nel 1377. Ma da qui all'epoca di Giovanni era corso oramai quasi un secolo, e questo grande intervallo di tempo aveva lasciato le sue tracce nelle pratiche dell'arte, e, come sempre suole accadere, aveva esercitato influenza sul gusto del tempo. Nel 1377 la facciata del Duomo d'Orvieto aveva raggiunto quasi il suo compimento; e la di lei fama non poteva non esser giunta anche a Siena, tanto più che dal Maitani a quest'epoca, i capomaestri del Duomo d'Orvieto erano stati tutti quanti senesi. Non è dunque da meravigliarsi se la tricuspide Orvietana, che oggi s'ergeva al cielo

« Clara micante auro, flammasque imitante pyropo »

lasciava la sua impronta sul finimento della facciata della Cattedrale di Siena. Ed ecco che siamo così alla seconda fase della facciata stessa: cioè alla regione superiore, al concetto tricuspidale in cui essa finalmente si trasforma. E questo disegno tricuspidale fu appunto quello che il 20 Giugno 1377 fu con gran

solennità sottoposto dall'Operaio al Consiglio di 26 fra cittadini e maestri « per avere loro conseglio e loro dilibarazione sopra la « faciata dinanzi a lo spedale, cholà dùe era la logia del Ve- « scovo; perchè chosì raghunati e veduto il modo, dilibararo « tuti di concordia a lupini bianchi e neri; e furo tutti bianchi, « salvo che tre neri. » (1)

Chi fosse l'autore di questo disegno s'ignora; ma poichè il Capomaestro dell' Opera (e sì anco della cappella di Piazza) era a quel tempo Giovanni di Cecco, non parrebbe improbabile che a lui dovesse attribuirsi; di che, se ciò fosse, dovremmo dargliene lode; inquantochè davvero non si poteva operare con più magistero il trapasso dall' uno all' altro sistema ed il conserto del vecchio col nuovo.

E tale è l'istoria di quella facciata; la quale, in quanto concerne la tricuspide, vide il suo nascere ed il suo compimento nello scorcio del secolo XIV. E così con questa istoria si distrugge sempre più l'influenza che i tricuspidofili sognarono esercitasse cotesta facciata su quella di S.ª Maria del Fiore, incominciata da Arnolfo circa un secolo innanzi; e così se ne vanno sempre più a mal viaggio tutte le ragioni storiche e archeologiche da essi accampate a sostegno del loro sistema.

Dirò per ultimo una parola sopra un antico disegno che si conserva tuttora nell'Uffizio dell'Opera del Duomo di Siena. Rappresenta esso una facciata basilicale, ricca, elegante, spigliata, e quanto mai può dirsi bellissima; che se fosse eseguita, non ne avrebbe l'Italia altrettanta. Per chi fu fatta questa facciata? A vederla nella sua parte inferiore, che è quella stessa, identica, che troviamo oggi eseguita nel S. Giovanni, si crederebbe che quel disegno raffigurasse il concetto primitivo (e quindi in parte mutato) di questa chiesa, che, come tutti sanno, costituisce la parte tergale del Duomo; e anch'io ad un tratto vedendola, incorsi in cotesto abbaglio. Ma, riflettendovi sopra un momento, non tardai a rilevare l'impossibilità di questo supposto. La parte tergale del Duomo è una chiesa doppia, costituita dal coro del Duomo istesso, e dalla chiesa di S. Giovanni che gli è sottoposta; quindi il di lei prospetto ha tali misure, nelle quali naturalmente il senso dell' altezza, duplicandosi, predomina in modo apertissimo. Ora questo non avviene punto nel disegno anzidetto, il quale

(1) Milanesi. Op. cit. Tom. I a pag. 276.

nelle sue misure e nelle sue disposizioni tutte egregiamente proporzionato, dimostra aperto di non esser fatto per una facciata soggetta a quella condizione che ho detto (1). Quel disegno dunque non potè mai esser fatto per il tergo del Duomo. O per chi dunque? — Forse per la facciata del Duomo istesso? — Non vorrei negarlo, ma però nemmeno affermarlo. — La parte inferiore della facciata attuale era già in costruzione, come vedemmo, nel 1284; ed il di lei concetto, e per di più il di lei stile, che in alcune parti risente sempre delle foggie romaniche, non hanno nulla che fare con la parte inferiore di quel disegno, lo stile del quale accenna ad epoche più recenti e a delle consuetudini schiettamente ogivali. Per poter dunque ammettere che quel disegno fosse fatto per decorare l'attuale prospetto del Duomo, bisognerebbe supporre che vi fosse un momento in cui si pensasse a distruggere i lavori già fattivi da Giovanni da Pisa, i quali fruttarono ad esso tanta benemerenza per parte dei Senesi; il che se non è impossibile, è però alquanto improbabile: giacchè io, per cento e cento esempi, ho dovuto convincermi che a quell'epoche non si disfacevano le cose già fatte così per gusto o per amore di novità, ma si studiava anzi di conservarle a ogni costo, innestando il nuovo al vecchio, ne andasse pure talvolta l'unità della composizione e dello stile; e quella stessa facciata biforme che veste oggi la fronte del Duomo di cui si parla ne è un testimonio solenne. Forse chi sa che cotesto disegno non fosse un progetto di facciata ideato per quel Duomo nuovo e magnifico che con arditissimo concetto fu preso a costruirsi verso la piazza de' Manetti dal 1339 al 1356, e che fu poi abbandonato per vari e gravi difetti che vi si scoprirono! Chi sa che cotesto nobile disegno non si debba forse a quel valorosissimo architetto che fu M.° Lando di Pietro da Siena, il quale nel 1339 fu con tanta solennità richiamato da Napoli giusto per sovraintendere alle bisogne di quella nuova chiesa! O chi sa che non sia piuttosto di M.° Giovanni d'Agostino che nel 1340 « si fermò

(1) Facendo infatti il confronto delle altezze, si trova, a parità di basi, che il prospetto tergale del Duomo è per lo meno una metà più alto; di più l'occhio centrale che in quel disegno è a breve e giusta distanza dalla porta maggiore, nel prospetto tergale del Duomo invece è cacciato lassù presso il tetto, e dista dalla porta mediana per circa 18 metri, con l'interposizione di un ordine di arcature altissime, e di un altro ordine di altissime finestre.

cho' l'opera per tempo di cinque anni per chapomaestro! » Ad ogni modo è certo che le bellezze di quel disegno anche in epoche posteriori esercitavano sempre tale attraenza, che allorquando si trattò di rivestire dei marmi la parte tergale del Duomo con la sottoposta chiesa di S. Giovanni, non si seppe far meglio che ricopiarlo integralmente nella sua parte inferiore, ove stanno le porte bellissime. E questo rimpasto, a quanto si pare, fu fatto nel 1382 per Giacomo di Mino del Pellicciaio; trovandosi nei libri dell'Opera una partita a di lui favore « a dì 14 d'Ottobre, per uno disegnamento die' a l'uopera della facciata di S. Giovanni. » (1).

Ma sia che il disegno in questione si riferisca alla facciata del Duomo vecchio o a quella del Duomo nuovo, è innegabile che esso appartiene a una facciata per il Duomo di Siena. E se esso spetta al Duomo vecchio, è una prova di più che la facciata di Giovanni da Pisa doveva essere basilicale: giacchè è basilicale ancor esso, che in questo caso sarebbe una modificazione posteriore della facciata medesima. Se poi spetta al Duomo nuovo, abbandonato, esso è una prova che anco in questa magnifica costruzione attuata dal 1339 al 1356 non si pensava per nulla a facciate tricuspidali; e finalmente in qualunque caso e in qualunque ipotesi, esso sta a dimostrare quello che già dissi: che, cioè, perfino in Siena, nella città stessa in cui nacque l'inventore della tricuspide, nella città che dette tutti i primi capimaestri al Duomo tricuspidale d'Orvieto, non si pensò mai sul serio a facciate essenzialmente tricuspidali; e che la tricuspide del Duomo senese è una velleità fortuita che scende al 1377, e che si innesta su di un sistema antecedente e radicalmente diverso (2). Dopo di che io mi taccio, e do la parola ai tricuspidofili, affinchè svolgano un poco meglio che non facessero finora le ragioni storiche e archeologiche del loro beneamato sistema.

(1) Milanesi, Op. cit. T. I, pag. 272.

(2) E qui è da rammentarsi che nel 1377 per la facciata del Duomo di Firenze oramai quel che era stato era stato: essendochè l'unica modificazione che subì cotesta facciata dal 1357 in poi fu quella d'essere distrutta e ridotta nello stato in cui tuttora si vede. Allorquando adunque si disse non esistere in Italia che due sole tricuspidi, noi, in ordine a S.ª Maria del Fiore, si disse troppo: per esser proprio nel vero, doveva dirsi *una sola*.

APPENDICE SECONDA

DEL CAPITOLO DI S.ª MARIA NOVELLA

VOLGARMENTE DETTO

IL CAPPELLONE DEGLI SPAGNUOLI

Non è stata chiarita ancora l'epoca della costruzione del Capitolo di S.ª Maria Novella, comunque questa questione, e dal lato architettonico e da quello della pittura, interessi non poco l'istoria dell'Arte. Il Padre Fineschi (1) ed il Padre Borghigiani (2) asseriscono che Buonamico di Lapo de' Guidalotti fece porre le fondamenta di detto Capitolo l'anno 1350. Il Padre Marchese (3), comunque in più luoghi del suo libro encomi grandemente la molta diligenza e dottrina di cotesti scrittori, che attinsero le loro notizie dai libri e dalle memorie conservate nell'Archivio del Convento, contuttociò sull'autorità dell'Ab. Mecatti, propende a credere che all'edificazione di quel Capitolo si ponesse mano nel 1320. È da vedersi adesso quale sia la vera di queste due epoche così differenti.

Dirò anzitutto come l'autorità dell'Ab. Mecatti non sia tale da far testo inappellabile. Egli scrisse un libricciuolo illustrativo di quel monumento (4), spigolando quà e là le sue notizie, anzichè attingerle alle fonti autentiche, come fecero i due soprascritti Padri. Oltre a ciò, quella sua data del 1320 egli la dà quasi in modo ipotetico, argomentando forse egli pure alla stessa stregua del P. Marchese, che se il Cappellone fosse stato costrutto

(1) Il Forestiero istruito in S.ª Maria Novella, pag. 44.

(2) Cronaca annalistica, ad annum. (MS. nell'Arch. di S.ª Maria Novella).

(3) Memorie de' più insigni pittori, scultori e architetti domenicani. — Firenze, Le Monnier. 2.ª ediz. 1854, pag. 124.

(4) Notizie istoriche riguardanti il Capitolo dei PP. di S.ª Maria Novella. Firenze 1737.

nel 1350, non avrebbe potuto dipingervi Simone da Siena, morto sei anni avanti. E questo argomento sarebbe saldissimo, se fosse provato davvero che Simone da Siena ha dipinto su quelle mura; ma siccome anco questa è cosa che ha gran bisogno d'essere dimostrata, così si capisce subito che il ragionare di que' due valentuomini s'aggira in un circolo molto vizioso.

Lasciando per ora da parte Simone, dirò come i prelodati PP. Borghigiani e Fineschi, il P. Modesto Biliotti, cronista anch'esso diligentissimo di quel Convento, il suddetto Ab. Mecatti e finalmente, il che più monta, lo stesso antico famoso Necrologio di S.ª Maria Novella, detto dal Cerracchini *diligentissimo, raro e inarrivabile* (1), tutti quanti concordi asseriscono, architetto di quel Capitolo essere stato Frate Jacopo Talenti da Nipozzano (2). Il P. Marchese può bene a sua voglia non sottoscriversi neanche a questa notizia; ma al dirimpetto di tante autorità rispettabilissime e concordi, vorrà scusarci se prestiamo più fede ad esse che a lui. D'altronde la ragione per la quale egli si ribella a tante e sì gravi testimonianze si aggira sempre nel solito circolo vizioso. Egli dice che Jacopo da Nipozzano non poteva architettare quel Capitolo, perchè nel 1320 egli forse non aveva ancora 20 anni, e non vestiva ancora l'abito dell'Ordine. Ma egli neanche adesso s'accorge che quella sua data del 1320 ha un bisogno grandissimo d'essere dimostrata, giusto perchè contradetta e smentita da scrittori gravissimi e molto degni di fede.

Anzi, il fatto di Frate Jacopo, architetto di quel Capitolo, sostenuto da tutta quella schiera di eruditi, e registrato nell'antico Necrologio del Convento, sta a convalidare la data del 1350 assegnata dai PP. Borghigiani e Fineschi alla fondazione del Capitolo stesso, e ad escludere quella del 1320 vagheggiata dal Padre Marchese. Imperocchè nel 1350, Frate Jacopo, che aveva circa 50 anni di vita, sappiamo che dirigeva tutti i lavori della chiesa di S.ª Maria Novella e del suo Convento; di qui la probabilità e la possibilità che allora dirigesse anco quelli del Cappellone.

Ma vi è di più: dallo stesso P. Marchese noi sappiamo che nel 1320 le fabbriche attuali della chiesa e del Convento erano

(1) Fasti teologici, pag. 308.

(2) È quell'istesso Frate Iacopo di S.ª Maria Novella che nelle carte dell'Opera di S.ª Maria del Fiore figura tanto nei Consigli sui fatti del Campanile e del Duomo dal 1353 al 1359.

tuttavia arretratissime; anzi, quasi incipienti: a quell'epoca della chiesa non esisteva che la nave orientale; tutti gli altri lavori vi furono fatti dal 1319 al 1360 sotto la direzione di Frate Giovanni da Campi e di Frate Jacopo sunnominato. Così nel 1320 non era ancora fatta la nave centrale; nè quella laterale a ponente; nè la cappella maggiore; nè le quattro sue laterali nel braccio traverso; nè i due cappelloni dei Rucellai e degli Strozzi che chiudono le due testate del braccio medesimo. Non era fatto il Campanile (1330); non il Cappellone di S. Niccolò (1334-1337); non la Sacrestia attigua (1334-?); non il Chiostro grande (1334-1340); non la Biblioteca; non il Refettorio (1350-1353); non l'Ospizio (1359); non il Dormentorio (1360).... Come dunque si può ammettere in buona logica che in un'epoca in cui rimanevano a farsi quasisichè per intiero le fabbriche principali e più necessarie, quali sono la chiesa e il Convento, fosse già costruita una fabbrica secondaria, quale appunto si è quella del Cappellone? — Ma questo è nulla. — Il Cappellone fa parte, in qualche modo, del Chiostro verde; e il Chiostro verde è appoggiato alle mura occidentali della chiesa ed a quelle della Sagrestia. Ora le mura occidentali della chiesa nel 1320 erano tuttavia da farsi; quelle della Sagrestia si presero a fare nel 1334; come dunque nel 1320 si poteva appoggiare il chiostro verde a delle mura che non esistevano ancora? Di necessità adunque bisogna che il Chiostro verde, almeno dal lato della Sagrestia, che è quello stesso del Cappellone, sia stato costruito non prima del 1334. Ma il Chiostro verde da cotesto lato che ho detto fa parte necessaria e integrale del Cappellone: non solo ambidue queste fabbriche hanno lo stesso muro a comune; non solo la porta e le finestre del Cappellone dànno sul detto chiostro; ma tutta la distribuzione di quella fabbrica e la decorazione marmorea che ne riveste il prospetto sono essenzialmente subordinate e regolate dallo spartito, dalla forma e dalle dimensioni degli archi del chiostro, e perciò bisogna ammettere di necessità che la costruzione del chiostro istesso ha preceduto quella del Cappellone. E poichè la costruzione del Chiostro verde, da quel lato almeno, è posteriore al 1334, così anche l'edificazione del Cappellone deve di necessità scendere parecchi anni al di quà di tale epoca; e perciò non può risalire al 1320, come vorrebbe il P. Marchese; mentre per altra parte nulla osta, anzi tutto conforta, che sia rimandata al 1350, come ne accertano tante altre autorità e tanti altri dati concordi.

E davvero se il Cappellone si fosse preso ad erigere nel 1320, si capirebbe male come il di lui fondatore Mico de' Guidalotti alla sua morte, avvenuta nel Settembre del 1355, non lo avesse ancora fatto dipingere per intiero. Bisognerebbe supporre che quel ricco mercante patisse difetto di mezzi; il che è alquanto strano; ma quando pure ciò fosse, parrebbe a me che egli, sapendo d'essersi messo in un'impresa superiore alle sue forze; sapendo di non aver danari bastanti a far dipingere tutto quanto quel Capitolo, e di doversi perciò limitare a dipingerne solo una parte, avrebbe dovuto incominciare dalle volte e dalla tribuna, dov'è l'altare: sia perchè questo è di regola sempre; sia perchè nel medio evo le tribune e le volte in specie, si dipingevano costantemente, quand'anco tutte le altre parti si lasciassero in bianco; sia finalmente perchè, disposte le cose in tal modo, una sospensione di lavori sarebbe rimasta nei termini della regolarità, e non avrebbe sconciato l'euritmia decorativa di quell'interno. Ma invece, stando alle chiacchiere istoriche che oggi corrono, il fatto non sarebbe andato così. Il Guidalotti mancante di mezzi o di volontà, si sarebbe nonostante impancato a far eseguire quelle pitture, a cui non poteva o non voleva dare compimento; avrebbe cominciato dal fare dipingere tre di quelle pareti dal così detto Simone Memmi; e poi, lasciando in tutto il corso di sua vita, cioè nel corso di 30 e più anni, delle sconcie toppe per tutto il resto, si sarebbe contentato di legare per testamento 325 fiorini d'oro a che quei dipinti fossero ultimati; e così, dopo la la di lui morte, con questi 325 fiorini, a cui ne aggiunse 92 di proprio anche il fratello Domenico, Taddeo Gaddi avrebbe finalmente dipinto la quarta parete e la volta (!).

Anche questi 417 fiorini d'oro dati al Gaddi per dipingere una volta e una parete di muro mi paiono un po' troppi, specialmente poi per quei tempi. Se anche il così detto Memmi l'avessero pagato a cotesta stregua per le sue tre pareti, bisognerebbe dire che quelle pitture nel loro complesso fossero costate un 850 fiorini d'oro almeno; e il P. Richa (1) confermato in questo da altri scrittori, invece dice di *aver trovato nelle memorie scritte a penna presso i Padri*, che Mico nelle elargizioni fatte in più volte per la fabbrica di detto Capitolo donasse in tutto fiorini d'oro 850.

(1) Notizie istoriche delle Chiese fiorentine. T. III, Lez. VI, pag. 81.

Tutte queste contradizioni, tutte queste inverosimiglianze spariscono mettendo da parte l'assurda cifra del 1320, ed attenendosi a quella più autentica del 1350, siccome data della fondazione del Capitolo. A quest' epoca si capisce allora come potesse esserne architetto Frate Jacopo da Nipozzano; come potesse essere innestato al muro del Chiostro verde e subordinato alla partizione delle di lui arcate; si capisce come alla morte del Guidalotti di lui fondatore, avvenuta 5 anni dopo, il Capitolo stesso non fosse peranco dipinto, e come perciò quel pio uomo legasse nel suo testamento 325 fiorini d'oro a tale uopo; si capisce come questi 325 fiorini, più i 92 aggiunti dal fratello Domenico, potessero davvero occorrere per tutte o quasi tutte quelle dipinture, e si stabilisce così una più giusta proporzione fra questa spesa e quella impiegata nella complessiva costruzione dell' edifizio. Ed infatti qual' è la causa che ha condotto a falsare tutta l'istoria di quel monumento? Abbiamo visto come ciò sia dipeso unicamente dal presupposto gratuito spacciato dal Vasari, che, cioè, Simone da Siena abbia dipinto tre fra le pareti di cotesto Capitolo. Per cui, prendendo questa, che è una delle tante inesattezze di quel biografo, per una verità sacramentale, si ragionò in questo modo: — Simone dipinse coteste pareti; dunque il Cappellone esisteva molti anni prima della di lui morte, avvenuta nel 1344; dunque è vero che esso fu costrutto nel 1320 e non nel 1350. — Ma la buona critica doveva insegnare a chi sillogizzava in tal modo, che in questo caso era da studiarsi anzitutto se la somma delle ragioni e dei fatti che militavano per il 1350, avesse per avventura più peso ed autorità di un' asserzione gittata là dal Vasari; e se ciò si fosse fatto, non si sarebbe giunti a quella falsa illazione.

Anco le notizie che abbiamo della vita di Simone da Siena non si prestano molto a farlo credere autore di quelle pitture. Di lui sappiamo per fermo che sui primi del 1339, al più tardi, trovavasi alla Corte Papale d' Avignone, ove chiuse i suoi giorni. Bisognerebbe dunque che i dipinti del Cappellone li avesse fatti prima di cotesto anno. Ma in quei dipinti v' è da notare una cosa: e questa è il Campanile di S.ª Maria del Fiore, che si vede effigiato esso pure in quella pittura la quale contiene altresì il preteso ritratto del Duomo d'Arnolfo. Ora il Campanile di S.ª Maria del Fiore fu preso a fondarsi nel Luglio del 1334; dunque quelle pitture bisognerebbe che Simone l'avesse fatte nei quattro anni e mezzo che corrono dal

Luglio 1334 al Febbraio 1339 (1). Ma Simone a quest'epoca era veramente in Firenze, o era piuttosto a Pisa, o in Arezzo o in Assisi, o a Roma, o in altri luoghi in cui l'hanno fatto andare a dipingere? — Non si sa — Anzi, stando al Vasari, si saprebbe ch'egli era in Roma prima della morte di Giotto (1336); e che vi rimase anche dopo lavorando in S. Pietro; e che di là, per la fama acquistatasi in questi lavori, fu chiamato in Avignone dal Papa. Ma tutto questo sia pure falso; e sia pure che a quell'epoche Simone fosse veramente in Firenze. Egli però in questa città, oltre quello del Cappellone, ebbe altri grandi lavori e nel Capitolo di S. Spirito e in S.ª Maria Novella stessa, nella Cappella dei Gondi. E quale fu l'ultima di tutte queste sue opere? — Ammettiamo pure l'ipotesi più favorevole; ammettiamo pure che l'ultima opera di lui fosse quella del Cappellone. Ebbene, egli allora quest'opera dovrebbe averla ultimata nel 1338, e dovrebbe averla cominciata per lo meno nel 1337. Ma a quest'epoca il Campanile di S.ª Maria del Fiore forse era uscito appena dai fondamenti (2); e come fece allora Simone a ritrarlo con tanta e sì gran precisione? (3). Come fece a ritrarlo così *giustamente ed esattamente da mostrare aperto*, come

(1) Dico al Febbraio 1339, perchè nell'Archivio del Patrimonio dei Resti in Siena abbiamo un documento che ci prova che Simone agli 8 del detto mese o era già in Avignone, o era sull'andarvi. (Vedi Milanesi. Op. cit., T. I, Doc. N.º 47, a pag. 216). Però debbo avvertire che cotesto documento non precluderebbe punto la via a credere ch'egli fosse già in Avignone da un pezzo.

(2) Infatti un antico dipinto con la data del 1342, che esiste nell'Uffizio del Bigallo, ci mostra la fabbrica del campanile che con la sua costruzione è giunta appena all'altezza delle nicchie; e i documenti che ho tolto dall'Archivio di S.ª Reparata ci provano che nel 1353 essa era all'altezza delle seconde finestre.

(3) Questa domanda sarebbe più impacciosa che mai se dovesse credersi al Lanzi (*Storia pittorica della Italia.* T. I. Scuola senese, epoca I.), il quale dice che Simone si recò alla Corte del Papa nel 1336. Ma ammettendo pure che questo sia uno sbaglio di quello scrittore, non per questo è provato punto che Simone nostro si trovasse in Firenze nell'epoche in cui si dava mano a fondare ed erigere il Campanile. Per esempio, il Ghiberti e il Vasari dicono di concordia che in Siena è opera di Simone una Madonna col bambino in mezzo agli Angioli e ai Santi, e posta sopra la porta dell'Opera di quel Duomo. Ora i diligenti e dottissimi annotatori del Vasari (Ediz. Le Monnier) avvertono che cotesto dipinto era invece sulla parete del Palazzo Petrucci che guarda la piazza del Duomo, e che fu fatto nel 1335. In questo tempo dunque Simone non poteva essere a Firenze.

dice il Boito (1), *che fu preso, non da un piccolo modello, ma dalla costruzione delicatissima dell'Opera bella?* Quest'obiezione io l'avevo già affacciata fino dal Giugno 1864 nella mia prima Memoria sulla facciata del Duomo (2); E il Boito si credè di risolverla, congetturando che in quella pittura il Campanile ci fosse aggiunto più tardi da Taddeo Gaddi, innamorato com'era di quella torre bellissima che egli con tanto amore avea presa quasi da terra e condottala a suo compimento (3). Ma se quel mio egregio amico avesse visto tutti quei documenti che io ho in mano intorno al Duomo di Firenze, si sarebbe presto convinto che la tanto decantata ingerenza del Gaddi sui fatti del Campanile è una delle solite frottole di cui il Vasari ha regalato l'istoria delle nostre arti medievali; e così, accorgendosi che il buon Taddeo nulla ebbe che fare col Campanile, gli avrebbe risparmiato la fatica di farglielo inserire in via di appendice nelle pitture del Cappellone (4).

Volendo dunque dire le cose tali quali sono, senza ricorrere a ipotesi stiracchiate, bisogna convenire che quel Campanile messo là in una pittura di Simone è un'affare alquanto imbrogliato, e che puzza un poco di anacronismo; come d'anacronismo puzza altresì la forma di quella chiesa dipinta, la quale, come ho già detto, arieggia uno di quei concetti che non furono assunti dal

(1) Nel di lui scritto intitolato — Francesco Talenti. Milano 1866, pagg. 13 e 14. —

(2) Ivi, a pag. 26, in nota.

(3) Boito, Op. cit., pag. 14.

(4) Se poi il Boito volesse una ragione del perchè il pittore avesse ritratto il Campanile *con paziente affetto*, come egli dice, laddove il modello di Arnolfo l'aveva ritratto in guisa *più affrettata, più indifferente*, questa ragione potrebbe trovarla nel pensare 1.° che nell'epoche in cui si dipingeva veramente il Cappellone (cioè verso il 1355) il Campanile era già costruito fino a grande altezza e quindi poteva agevolmente copiarsi; laddove il Duomo sorgeva allora poche braccia da terra; 2.° Che il Campanile si voleva veramente copiare, e il Duomo si voleva soltanto arieggiare. — Se poi egli volesse una ragione perchè il pittore non ponesse il Campanile al suo posto, ma lo cacciasse là dietro le tribune della Chiesa, io potrei dirgli che forse egli fece così perchè, se lo avesse messo al suo posto, avrebbe dovuto farcelo in tutta la sua interezza; e ciò forse lo imbrogliava: 1.° Perchè il Campanile non era ancora ultimato; 2.° Perchè non si sapeva ancora con certezza come si sarebbe ultimato; e forse per questo egli con arguto artifizio lo cacciò in quel fondo, dove il girare delle volte veniva a nascondere l'ultimo piano del Campanile medesimo, che era appunto l'incognita che egli voleva eliminare dal suo dipinto.

Duomo di Firenze prima del 1355. E finalmente puzzano d'anacronismo certe pratiche architettoniche colà riprodotte, comunque non fossero ancora in uso al tempo in cui le pretenderebbero dipinte dal nostro Simone.

Del resto l'inverosimiglianza che le pitture di quel Capitolo siano opera di quell' artista famoso, era stata subodorata ancora dal Barone di Rumohr nelle sue *Ricerche italiche;* ed a lui suonava male che il Ghiberti nel suo 2.° Commentario, parlando di quel pittore e delle opere di lui, tacesse di questo suo grandioso lavoro. Il Rosini (1) però di questo silenzio del Ghiberti non se ne preoccupò gran fatto; ma ebbe torto: perchè così egli si mise in assai falsa posizione con se medesimo: Infatti egli stesso pocanzi aveva celebrato quei dipinti siccome, l' *opera la più importante della pittura italiana, dopo quelle di Giotto; l'opera la più gloriosa di Simone.* Dopo di ciò è strano che chi parla di Simone e delle sue opere debba tacere appunto del di lui *capolavoro*, ed il Rosini fece male a non preoccuparsi di questo significante silenzio (2).

Ma forse adesso qualcuno, per tapparmi la bocca per sempre, mi opporrà il fatto riferito dall'Abate Mecatti nel precitato suo opuscolo; che, cioè, nel restauro di coteste pitture, fatto dal Veracini nello scorso secolo, fu cancellata l'antica iscrizione posta a levante, così concepita:

SIMONIS MEMMI SENENSIS OPUS, QUI TRIPLICEM HUNC PARIETEM NOBILISSIMA HAC PICTURA INGENIOSISSIME ORNAVIT.

Ma questa iscrizione invece è appunto il suggello che sganna ogni uomo, e che dà il colpo di grazia alla favola Vasariana. Simone da Siena, per una fatalità impreveduta dall'Abate Mecatti, è chiarito omai che non si chiamava Simone Memmi, ma Simone Martini. E siccome è presumibile che questo dabben'uomo sapesse il proprio nome, e quello di suo padre (3), e che lo sapessero

(1) Storia della Pittura italiana. T. II, Epoca I, cap. XII.

(2) Il Ghiberti nel suo Commentario, parlando di Simone da Siena, tacque altresì delle pitture che il Vasari gli aveva attribuite nel Camposanto di Pisa, e che rappresentano la Vita e i Miracoli di S. Ranieri. Ma le diligenti ed erudite ricerche dell' egregio prof. Bonaini hanno provato che il Ghiberti aveva ogni buona ragione di tacerle: essendochè dalle dette ricerche è venuto ad emergere che Simone non è l' autore di quelle pitture, e che esse sono dovute invece ad Andrea da Firenze ed a Barnaba da Modena.

(3) Infatti è oramai cosa provata e notoria per tanti esempi che Simone si firmava sempre *Simon de Senis,* o *Simon Martini,* e non mai *Simon Memmi.*

altresì i suoi contemporanei, così da queste premesse incrollabili, ne vengono queste tre necessarie conseguenze, cioè:

1.° O che quell'iscrizione non è mai esistita;

2.° O che essa diceva il falso;

3.° O che non l'hanno saputa deciferare.

Ma qualunque di queste tre interpetrazioni si adotti, non è men vero che quella iscrizione non conferisce a Simone alcun diritto sulle anzidette pitture; ed anzi il vedervi scritto *Memmi*, è un fatto di più che sta incontrastabilmente ad escludere l'opera di quell'artista dalle pitture medesime.

Io veramente non credo che quell'iscrizione sia tutta inventata; tra perchè non voglio mettere in dubbio la buona fede dell'Abate Mecatti; tra perchè in quell'epoca, in cui niuno pensava a togliere a Simone il vanto di quelle pitture, una frode di tal fatta non avrebbe avuto il suo scopo. Nè saprei indurmi a credere, se l'iscrizione fosse esistita davvero, che essa potesse spacciare quelle falsità che adesso ci si danno ad intendere; a meno chè non fosse stata fatta in epoche assai recenti, e nelle quali s'era perduta ogni memoria vera delle cose. Io pertanto propenderei piuttosto a supporre che non l'avessero saputa leggere a dovere. E non sarebbe strano infatti che essa, logora per vecchiezza, e in parte anche mutilata, non si prestasse troppo ad una facile e retta interpetrazione. E se questo potesse supporsi, potrebbe anche darsi che cotesta iscrizione ci mettesse sulla via di rintracciare il vero autore di quei dipinti. Non potrebbe darsi, per esempio, che all'epoca di cui parla il Mecatti, il nome battesimale del Memmi fosse già cancellato da quello scritto; e che perciò, col falso presupposto che vi era allora che Simone da Siena fosse un Memmi, vedendo appunto la parola *Memmi* in cotesta epigrafe, si fosse supplito ipoteticamente alla mancanza del nome, sostituendovi quello che secondava l'opinione corrente, vale a dire, quello di Simone stesso? Se questo fosse, converrebbe credere allora che quei dipinti spettassero a Lippo Memmi, cognato di Simone nostro. Io non so se questa ipotesi possa reggere, e se Lippo fosse veramente tale uomo da potergli attribuire opere di tanta lena. È un fatto però che il Vasari, parlando di lui, dice che esso *aveva aiutato Simone a dipingere il Capitolo di S.ª Maria Novella e altre opere* (1); e più

(1) Vasari. Vita di Simone e Lippo Memmi. — Infatti esistono anch'oggi delle pitture che portano scritto simultaneamente il nome di questi due cognati.

tardi soggiunge *che Lippo seguitò, quanto potè il più, la maniera di Simone*, e che le *maniere di questi due fratelli* (cioè cognati) *si somigliano assai* e che si conosce l'una dall'altra dal modo della sottoscrizione (1). E se il Vasari non è testo autorevole in quanto concerne l'esattezza storica, pure, in quanto riguarda i giudizi artistici, non si può togliergli con giustizia ogni fede. Finalmente è da avvertirsi che Lippo sopravvisse lunghi anni a Simone e che morì verso il 1357; per ciò anco dal lato cronologico nulla osterrebbe a che egli fosse l'autore di alcuno di quei dipinti del Cappellone. Del resto questa è una questione che possono chiarirla soltanto gli esperti della Pittura; e sia che essi accettino o no quest'ipotesi, che io getto là senza alcuna pretesa, a me poco importa: quel che mi preme si è di stabilire che l'autore delle pitture del Capitolo di S.ª Maria Novella non può essere Simone di Martino da Siena.

E adesso riassumo:

1.° Il Cappellone degli Spagnoli fu preso a edificare nel 1350 da Frate Iacopo Talenti da Nipozzano;

2.° Le sue pitture non possono perciò essere di Simone da Siena, morto in Avignone nel 1344;

3.° Coteste pitture scendono anch'esse al di quà del 1350; e nel 1355 restavano tuttavia a farsi, o per lo meno a terminarsi in buona parte.

4.° La pretesa Chiesa di S.ª Maria del Fiore in esse ritratta, non può raffigurare il modello di Arnolfo, come dice il Vasari; perchè a coteste epoche il concetto d'Arnolfo era stato già messo da parte in quel Duomo;

5.° La tricuspide apposta a quella chiesa non può rappresentare il concetto adottato per la facciata di S.ª Maria del Fiore nemmeno in queste epoche posteriori, anco perchè *in queste epoche*

(1) Vasari, Ivi. — Vi sarebbe anche da dire che le stesse particolarità architettoniche della pretesa chiesa d'Arnolfo ritratta nelle pitture del Cappellone, starebbero più che altro a rivelarci nel loro autore un maestro della Scuola senese. Tali sarebbero, per es:, la reminiscenza della tricuspide orvietana; la forma delle finestre, e soprattutto la disposizione dei loro tramezzi, fatti in modo che si discostano intieramente dalle pratiche dell' architettura fiorentina, ma che però ci rammentano quelli adottati per le finestre del grandioso e nuovo braccio di Chiesa che dal 1339 al 1356 si volle aggiungere al Duomo di Siena dal lato della Piazza de' Manetti, e che poi rimase incompiuto.

appunto si deliberava la soppressione delle cuspidi e della piramide sull'alto del Campanile, come mi farò a dimostrare a suo tempo.

Finalmente la morale della favola si è che quella famosa chiesa dipinta non prova nulla a favore della facciata tricuspidale per S.ª Maria del Fiore, nè all'epoca d'Arnolfo, nè a quella di Giotto, nè a quella di Francesco Talenti, architetto e riformatore del Duomo nel 1355 (1). *Quod erat demonstrandum.*

(1) Sebbene io abbia dichiarato che con questo scritto non voglio entrare nelle fasi e nelle vicende subìte dal Duomo di Firenze in quest' epoche, tuttavolta, per dimostrare in qualche modo la verità di quella riforma fondamentale del 1355, e per provare che allorquando dico non parlo a caso, riporterò quì alcuni documenti tolti dall' Archivio secolare dell' Opera di S.ª Maria del Fiore, e precisamente dal libro di Ricordanze di Filippo Marsili, Provveditore dell' Opera di S.ª Reparata; il qual libro è appunto uno di quelli che io possiedo trascritti per intiero. — Ecco dunque i documenti accennati.

1355. dì 29 di Maggio — Istanziarono che Franciescho Talenti faciesse un disegnamento axempro di legniame come deono istare le chappelle di dietro corrette sanza alchuno difetto, et corretto il difetto delle finestre, e così insino in xx fiorini d' oro et non più; et se sarà preso per partito che istea bene per quelli maestri che avranno a consigliarne, che l'Opera paghi questi 20 fiorini et provegiane Franciescho; et quanto che non, che tutto ciò che costa paghi detto Franciescho de' suoi propri danari. Iscrisse Ser Lapo presente notaro, il sopradetto dì. —

» dì 8 di Giugno — Dell' asempro di Francesco. = Séguitilo. —

» dì 26 di Giugno — Del disegniamento del legniame di Franciescho. = Che costa troppo; seguasi fino poste le due colonne et volti gli archi et inanzi che vada più inanzi se n' àbi consiglio. —

» dì 11 di lulglio — Elessero per consiglio sopra il disegniamento di Franciescho Talenti della chiesa, dì XV di lulglio 1355

Bartolo di San Ghallo Portinari
Benci Cioni
Ambruogio Lenzi
M.° Franciescho da Siena che fa il coro a S. Croce } diedero per iscritto il consiglio

Elessero al detto consiglio per un' altra muta, dì XVI di lulglio 1355.

Frate Jacopo Talenti di Santa Maria Novella
Neri di Fioravante
Tadeo di Ghaddo dipintore
Stefano Metti } diedero una scritta del consiglio loro

Elessero al detto consiglio dì XVII di lulglio 1355

Richardo di Franceschino degli Albizi Stefano Pucci Giovanni di Lapo Ghini Giovanni Gherardini Ristoro Cioni	diedero per iscritto il consiglio loro

1355. dì 7 d'agosto — Fa che queste mute de' maestri ci siano a volte a diliberare i modelli delle colonne et le misure.

Fa una iscritta di c cittadini et religiosi et mostralaci, et poi li fa richiedere mercholedì mattina per tempo. —

» dì 31 d'Agosto — Dell'asempro de' legniame che àe fatto Franciescho. = Vogliamo che, considerato che tutti i maestri con chui abiamo avuto di ciò consiglio ci hanno renduto per consiglio, che il detto disegniamento istà bene et è bene corretto et sanza difetto, che e' si vegia ciò che costa tutto il detto asempro, et tutti si mettano a uscita et siano paghati de' danari dell' Opera, et intendansi istanziati cogli altri insieme. —

E qui per incidenza voglio richiamare l'attenzione del lettore su quel *M.° Franciescho da Siena che fa il Coro a S.ª Croce;* il quale è posto qui nel numero dei Maestri che consigliarono sul disegno del Talenti, e che varie altre volte ancora fu chiamato a consigliare sui fatti del Duomo di S.ª Maria del Fiore. Se si riflette al nome di questo intagliatore, alla di lui patria, alla di lui professione ed all'epoca nella quale viveva e lavorava, parmi non possa restar dubbio che questo *M.° Francesco da Siena,* che dal 1355 al 1359 lavorava in Firenze il Coro di S.ª Croce, sia una istessa persona con quel M.° Francesco del Tonghio, valentissimo intagliatore senese, il quale nel 1362 prendeva a fare il Coro famoso della Cattedrale di Siena, ed intorno al quale ha pubblicato sì larga copia di documenti l'egregio signor Gaetano Milanesi nel suo prelodato lavoro. — Ho creduto che non fosse discaro di portare a pubblica cognizione questa notizia che illustra col nome d'un esimio artefice il Coro di S.ª Croce, e che in pari tempo aggiunge ai meriti del di lui autore quello di cotesta opera, che non è senza pregio.

APPENDICE TERZA

DELLE RAGIONI STORICHE E ARCHITETTONICHE
DEL SISTEMA TRICUSPIDALE
SECONDO I GIUDICI DEL 3.° CONCORSO

Avevo già posto in ordine questo scritto, allorchè finalmente, dopo un anno e mezzo circa d'aspettazione, è comparso alla luce il Rapporto della Commissione giudicante il terzo Concorso per la facciata del Duomo. Molto sarebbe da dirsi su questo parto doloroso d'una sì lunga gestazione, e lo dirò a meglior tempo; ma intanto non posso a meno di far pregustare al lettore il modo col quale in esso si trattano le questioni svolte e discusse nella prima parte di questo lavoro, e le contradizioni e le inessattezze che vi si contengono in ordine alle questioni medesime. Vuole giustizia però che io spieghi innanzi tutto come la Commissione anzidetta fosse scissa in due parti: delle quali una, e la più numerosa, caldeggiava il concetto della tricuspide; e l'altra quello della facciata basilicale; e giustizia vuole altresì che io dichiari una volta per sempre che le contradizioni e le inesattezze alle quali ho accennato e quelle che dovrò forse accennare nel seguito, per la massima parte riguardano i paladini tricuspidali (1). Ma già

(1) Per l'istesso debito d'imparzialità debbo dire che anche fra i Giudici del 1864 s'erano già verificate le stesse scissure; e che anche allora il partito dei tricuspidali non fu quello che fornisse i più belli esempi di rigore logico; debbo anzi avvertire che le divergenze allora giunsero a tal punto, che l'Architetto signor Coriolano Monti fu costretto perfino a pubblicare un lungo *Voto di dissenso,* che fa seguito al Giudizio emesso da' suoi colleghi, e che fa parte dei *Voti e pareri diversi* più volte da me citati.

Finalmente dichiaro ora per sempre, a scanso d'equivoci, che ogni qualvolta in questo scritto io parlerò dei Giudizi delle Commissioni che sedettero a sentenziare dei varii Concorsi per la facciata del Duomo, io intenderò sempre riferirmi alla maggioranza che componeva le Commissioni medesime, senza perciò tenere responsabili e solidali di quei Giudizi i Commissari che si mostrarono d'un'opinione diversa.

anche questo del parteggiare è un fatto dolorosissimo che rivela, pur troppo!, l'insufficienza dei nostri studi. Allorchè un'arte si conosce a fondo nella sua storia e nelle sue leggi; allorchè se ne conoscono a fondo le Scuole, e le loro epoche e le loro fasi e i loro caratteri speciali, io non so davvero come possano nascere divergenze su questioni così fondamentali come quella che ho detto. Io capisco che possano esservi dispareri nel pregiare più o meno la bontà e l'opportunità di certi partiti, la bellezza e la proprietà di certe forme, la castigatezza e la facilità del comporre ecc., perchè questi sono fatti più che altro obiettivi e che tengono in gran parte al modo di vedere e di sentire di chi fa e di chi giudica; ma io non posso ammettere che abbiano ad esservi divergenze allorchè si trattano questioni capitali che investono i caratteri fondamentali d'un'epoca e d'una Scuola; imperocchè queste sono cose subiettive, che tengono all'arte, alle sue leggi ed alla sua istoria; per cui, allorquando le divergenze hanno luogo, sbaglierò forse, ma questo per me vuol dire che l'arte in tal caso non ha storia, non ha leggi, non ha scienza. E questo premesso, entriamo in materia.

La Commissione accingendosi al Giudizio, dice il Rapporto (a pag. 6), anzitutto si propose alcune questioni di massima, delle quali prima la seguente:

« È necessario uno stretto legame tra i fianchi dell'edifizio « e la facciata? »

Rispetto a questa questione i Commissari, *unanimemente sentenziarono,*

« In nessun altro tempio essere così come in questo visibil- « mente necessaria la rispondenza della facciata coi fianchi: *non « doversi citare ad esempio contrario le facciate delle Cattedrali « di Siena e d'Orvieto,* perchè nello erigerle quando già le chiese « erano edificate, si badò piuttosto alla ricchezza che all'*ar- « monia.* » —

Potresti mai figurarti, o amico lettore, che dopo questa *unanime sentenza* la Commissione volesse scegliere per S.ª Maria del Fiore una facciata fatta giusto come quella di Siena e d'Orvieto, dichiarate da lei *disarmoniche* perfino coi respettivi loro Duomi, e *tali da non doversi citare ad esempio?* E che per di più fosse tanto dimentica di se stessa da *citarle* in appoggio di quella sua scelta? — Eppure è così. Perchè, senti che cosa dice la Commissione a pag. 32 del Rapporto: — « Gl'indizi dunque del corona-

« mento della facciata debbono cercarsi nelle chiese italiane del « medio evo, e specialmente nelle Cattedrali di Siena e d'Or- « vieto. » — E qui intanto vedi quante inesattezze e quante contradizioni in uno stesso periodo! Gl' indizi del coronamento si hanno a cercare nelle facciate delle chiese italiane del medio evo (che hanno tutte coronamenti basilicali) e specialmente in quelle dei Duomi di Siena e d'Orvieto (che hanno coronamento tricuspidale, e che la Commissione istessa ha dichiarato immeritevoli d'essere, non che imitate, citate).

Nè vi è da dire che la Commissione, nel porre quel suo quesito, mirasse alle linee, ai modi decorativi, alle forme, allo stile insomma, piuttostocchè ai concetti. No, essa mirava appunto ai concetti: perchè la questione delle linee, delle decorazioni, dello stile fu posta poi nel secondo quesito, così formulato:

« Dovrà l'architetto desumere dal tempio di S.ª Maria del « Fiore l'*ordinanza delle linee, i modi delle decorazioni*, o potrà « giovarsi di *forme* da quelle diverse e distinte? » (Rapporto a pag. 6). — Ecco qui dunque la questione delle forme e dello stile. Qui la dizione non potrebbe essere più chiara. — Ma forse la Commissione dirà che la questione del concetto generale della facciata essa intese di porla soltanto nel terzo ed ultimo quesito che dice:

« Quale deve essere il tipo generale della futura facciata, e « specialmente quello da scegliersi per il suo coronamento? » (ivi).

Io ben capisco che con questo quesito la Commissione ha voluto chiedere a se stessa se la facciata del Duomo dev'essere tricuspidale, o monocuspidale, o basilicale ecc. Non lo contrasto io questo. Ben le contrasto però il diritto di risolvere il quesito memedesimo nel modo con cui l'ha risoluto. Una composizione architettonica, quale essa sia, sta tutta nei concetti e nelle forme; e appunto sulle forme e sui concetti si aggira tutta la di lei discussione. Ora la discussione astratta della facciata di S.ª Maria del Fiore fu esaurita, in ordine al concetto, con la *sentenza unanime* data al primo quesito; e, in ordine alle forme, con la *sentenza affermativa* data al secondo. La Commissione adunque non poteva più ritornare su quelle sentenze con intendimento diverso; e ritornandovi, si contradisse assai malamente. — Nè valga opporre che nel primo quesito s'intendeva soltanto dei concetti speciali, e che nel terzo invece s'intende del concetto complessivo, del tipo generale della facciata. E che perciò? O che il complesso,

il tutto, non soggiace forse alle stesse leggi d'armonia e di legame che regolano le varie sue parti? O che possono forse queste cose giudicarsi con due codici opposti? Quell'armonia, quel legame, quell' omogeneità di composizione che si sono dichiarati obbligatorii nei concetti parziali, non conteranno dunque più nulla per il concetto generale? Per il tutto sarà d'obbligo anzi ciò che fu riconosciuto disarmonico ed inimitabile per le varie sue parti? Se così è, stando alla Commissione, una porta, una finestra, un tabernacolo, una cornice, un partito di formelle o di compassi, meritano più osservanza di tutto il Duomo, di tutte le sue grandi linee terminali, di tutte le disposizioni che si legano a' suoi modi statici e distributivi: i quali modi costituiscono l'alzato, e la sezione del Duomo medesimo; alzato e sezione che alla loro volta costituiscono l'ossatura essenziale della facciata, e che ne determinano per conseguenza il contorno. Tutte queste cose che qui per la Commissione sono bazzecole, e siano sciolte o legate a lei non importano nulla.... Che razza di logica è questa? — Ma o non è forse la stessa Commissione che nel suo Rapporto (a pag. 7 e 32) ci ha detto per ben due volte che *il modo di finire all'alto la facciata ne costituisce precipuamente il carattere?* O dunque? — O che crede essa forse che questa che qui sia una prerogativa della facciata soltanto? Oibò! cotesto è un criterio generale, generalissimo; è una proprietà comune a tutto l'edifizio, e me ne appello all'egregio Preside della Commissione medesima, il Marchese Selvatico (1). Dunque *il modo di finire all'alto costituisce precipuamente il carattere tanto della facciata che dei fianchi.* Ora nei fianchi del Duomo tutte le grandi linee finali delle navi minori e della nave mediana, seguitando la giacitura di tutte le linee, di tutte le fasce e di tutte le cornici subalterne, hanno un andamento orizzontale, ed hanno però il *carattere dell'orizzontalismo e della quiete;* nella tricuspide invece tutte le masse, tutte le linee finali, e nel corpo mediano e nelle navi mi-

(1) Dobbiamo ricordarci che il Selvatico (*Seguito ai voti e pareri*, a pag. 7), sostenendo appunto il gran principio che il *carattere d'* UN EDIFICIO *non viene stabilito dallo stile de' suoi dettagli, ma dalla linea esteriore del suo complesso e dalla forma delle sue masse,* portò quel suo famoso paragone, già da me citato, che un monumento, se è costituito da linee verticali, avrà sempre *carattere medievale per quanto sia composto con forme classiche;* e che viceversa, se è costituito da linee orizzontali, avrà sempre *carattere classico, per quanto sia composto di forme medievali.*

nori, hanno una disposizione eretta, una direzione ascendente; ed hanno per conseguenza il *carattere del verticalismo e del moto saliente*. Che cosa conclude dunque la Commissione in ordine a queste premesse, che pure sono le sue? Conclude che nella facciata ci s'hanno a fare le cuspidi (!). E questa sarà forse una logica miracolosa, ma non è di certo una logica savia.

Esposti così i primi passi fatti dalla Commissione in quel suo Giudizio, i quali potrebbero chiamarsi la gran sinfonia di quella sua Opera, io non starò a noiare il lettore coll'esporre qui le molte altre contradizioni nelle quali essa incorre; tanto più che altrove forse non ne capiterà meglio il destro. Laonde, piuttosto che occuparmi adesso delle di lei mende, mi sarà grato anzi parlare dei vari di lei meriti. E innanzi tutto dirò che il merito il quale non può davvero contrastarsi alla Commissione è quello dell'ardimento: sentitela infatti a pag. 33 del suo Rapporto: — « E come potranno armonizzare le linee del contorno basilicale « cogli altri elementi ond'è formato il tempio, in tutto da quello « differenti e discordi? (!) Sono *infatti* contrassegni principali « *nell'interno* (?) dell'antiche basiliche basi e capitelli romani, « architravi rettilinei, archi a tutto sesto, volte semicircolari ec. (!?); « e nell'*interno* di S.^{a} Maria del Fiore vedi piloni di forma mi- « stilinea, volte con costole ecc. (!?) E la cupola non è impo- « stata anch'essa ad arco acuto? » —... Orazio, nelle Odi, disse che doveva avere il petto foderato di triplice bronzo chi per il primo osò affidarsi con fragile barca al pelago periglioso; ma io dico che assai più coraggio di cotesto gagliardo dovette avere la Commissione allorquando osava avventurarsi in quella sua balda sentenza. E veramente finora i partigiani della tricuspide si limitarono a sostenere la loro tesi trincerandosi dietro alle ragioni storiche e archeologiche, confezionate a loro modo; ma nessuno ardì mai sostenerla fondandosi nelle ragioni dell'arte e nella correlazione al monumento; ed ebbero pudore. Vedemmo anzi il Marchese Selvatico dichiarare lealmente che la tricuspide è *irrazionale;* che *non è collegata alla costruzione;* che è fuori *della ragione e della convenienza,* e perciò *falsa* ecc. (1) Ma che perciò? La Commissione viene oggi; e simile a Colombo, ci svela un mondo novello. E non solo osa dirci che il sistema tricuspidale è in armonia con le linee del Duomo; ma spinge perfino la ma-

(1) Voti e pareri diversi, a pag. 46. — Seguito ai voti e pareri a pag. 14.

gnanima audacia ad asserire che queste linee non potrebbero mai armonizzare con quelle del contorno basilicale (!!!).... Vi sono talvolta dei paradossi che giungono a saper farsi almeno sopportare per il garbo e per la dottrina con cui sono svolti e propugnati. Ma che dottrina e che garbo ci sia in quel discorso della Commissione chi può mai arrivare a saperlo? La condanna del contorno basilicale nella facciata del Duomo si prova colle basi, coi capitelli, cogli architravi, cogli archi e con le volte che sono *nell'interno* delle antiche basiliche (!?); e coi piloni mistilinei e con le costole delle volte che sono *nell'interno* di S.ª Maria del Fiore (!?). Ma, di grazia, che ci ha che fare l'interno qui? O che son di vetro le chiese? tralucono forse? E quando pur fossero tali, da quando in quà le basi, i capitelli, gli archivolti e gli architravi *interni* potranno e dovranno dettar legge al *contorno esterno* della facciata? — Queste cose che qui in verità non si arrivano a capirle; ma non importa. La Commissione non solo dice che la tricuspide è quello che ci vuole per il nostro Duomo, ma per di più sostiene che la forma basilicale è una assurdità, una contradizione; e perciò non si può contrastarle il merito di aver fatto un'ardita scoperta, e non si può risparmiarle l'elogio d'aver fatto fare un passo gigantesco all'Arte del medio evo italiano.

Ma dico male: di due passi giganteschi è debitrice quest'Arte alla Commissione benemerente. La Commissione nelle sue elucubrazioni ha raccapezzato una potentissima ragione storica che ci comanda addirittura per S.ª Maria del Fiore una facciata tricuspidale. Questa ragione storica sta nientemeno che nella facciata *in fieri* del S. Petronio di Bologna. Questa gran chiesa, com'è noto, fu presa a fondarsi nel 1390. Rimasta per circa due secoli senza facciata, verso il 1530 (nota di grazia, o lettore umanissimo, questa data preziosa) nacque nei Bolognesi il desiderio di compierla; e invitarono da ogni parte d'Italia gli architetti a fornirne i disegni; e di questi ne vennero in copia, e 16 tuttora se ne conservano nell'antisagrestia della basilica. Tu, lettore umanissimo, capisci subito che qui siamo ai tempi famosi del Peruzzi, del Palladio, del Vignola, del Tibaldi (1), a quei tempi insomma in

(1) Tutti questi architetti erano per l'appunto i figliuoli di quei babbi che nel 12 Febbraio 1490 (come consta dai documenti) avevano sentenziato la distruzione della facciata medievale di S.ª Maria del Fiore, costruitavi nel

cui, infatuati tutti dell'arte classica, della *buona maniera,* l'architettura medievale la graziavano degli epiteti di *maniera barbara,* di *maledizione d'arte tedesca* ecc. Per cui forse ad un tratto, nella tua ingenuità, ti penserai che tempi ed uomini simili non possano far testo per la facciata del Duomo di Firenze. Ma, in coscienza, tu sbagli all'ingrosso: la Commissione invece da questo fatto sa trarci fuori un'ammaestramento solenne. Nella sua perspicuità essa ha trovato che di quei sedici disegni di facciata, undici sono fatti con le cuspidi, quantunque anch'essi serbino *sagome e modanature romane.* — « Ora come avvenne (dice la Com-
« missione, a pag. 33) che cotesti architetti, *che ogni cosa vole-*
« *vano romana e vitruviana* (!) non rifuggirono dall'usare nella
« facciata di S. Petronio le forme di quell'architettura *che chia-*
« *mavano tedesca e qualche volta barbara addirittura?* Egli è evi-
« dente che essi, *abbenchè avversi all'arte medievale,* reputarono
« le cuspidi decorazione non pure opportuna ma necessaria nelle
« vecchie chiese del medio evo italiano; *savio consiglio che oggi*
« *vuole essere seguìto.* » — Noi dobbiamo saper grado davvero alla Commissione dell'aver condotto la critica architettonica a tanta altezza da fare i cinquecentisti giudici ed abitri delle questioni medievali. Questo in verità fa grande onore a lei, e rende all'Arte un nuovo e grandissimo servizio. Io anzi direi, rimettendomi, che nella facciata di S.ª Maria del Fiore ci si avessero a fare anche quelle *sagome e modanature romane* che bellamente si scor-

periodo che corre da Arnolfo all'Orcagna, dichiarandola fatta *sine aliqua ratione aut jure architecture* (!); e che avrebbero magari anche sentenziato la distruzione di tutto quel Duomo, se a quell'epoca, in cambio d'essere quasichè tutto ultimato, fosse stato condotto soltanto a metà, com'era giusto quella facciata. S'è messa proprio in buone mani la Commissione! — Anche nel *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze, fatto per Francesco Albertini prete,* si trova sul conto di quella povera facciata questo caritatevole giudizio: — « Ma a dirti la verità, decta facciata, la quale Lorenzo de' Medici *voleva levare e riducerla a perfectione, mi pare senza ordine, o misura:* et nanzi mi parta di Florenza (Deo dante) ti mostrerò uno modello di mia fantasia a preposito, credo non ti dispiacerà. » — Ed affinchè il lettore sappia di che conio era la scienza architettonica di quel buon prete, e che razza di facciata avrebbe egli saputo darci, citerò anche queste altre di lui parole. — « Et etiam ho visto in qualche parte Victruvio, et Baptista Leo Alberti de Architectura ecc. » — Il nostro prete veniva dunque su da una Scuola che per la facciata del Duomo di Firenze non ci voleva proprio di meglio!

gono in quei venerati disegni. Ci azzeccavano tanto quei buoni cinquecentisti nelle questioni attinenti all'arte medievale! C'erano così inviscerati! — Erano giudici così competenti di tutto quanto conviene o disconviene ad essa! I loro consigli sono così *savi, e degni d' esser seguìti* (dice la Commissione) che io in verità non saprei vedere il perchè quelle loro *sagome e modanature romane* non ci dovessero star bene per lo meno quanto ci stanno benissimo le loro cuspidi! — Si suol dire che i disperati si attaccano magari ai rasoi. La Commissione ora s'attacca ai cinquecentisti, che di fronte all'architettura del medio evo sono qualche cosa di peggio.

Del resto è curiosa la Commissione: a momenti in fatto di razionalismo e di rigore architettonico ti sembra di manica larga e ti pensi che beva grosso: come, per es: allorquando la vedi amoreggiare con la sua vaga tricuspide; a momenti invece t'aggrotta il cipiglio, catoneggia e ti caccia fuori una severità draconiana. « La facciata del Duomo, dice, non è opera nuova, bensì « compimento d'un opera antica; non si ha quindi a condurre « come piace a questo o a quell'architetto. » (a pag. 32) Dio guardi, dice, a scegliere per la facciata un disegno che nelle linee nelle decorazioni non conservi la semplice grandiosità che tutte ricerca le membra del Duomo fiorentino; un disegno in sostanza il quale *per l'armonia con le altre parti dell' edifizio* non fosse da reputarsi degno di compiere il gran monumento. (a pag. 11) Il suo intendimento anzi e stato sempre questo, solo questo, nient'altro che questo; e infatti, vedi?, a pag. 18 del Rapporto, c'è una tirata contro una costruzione muraria oziosa che si rivela sulla nave mediana d'un dato progetto, e che sta là *con massimo danno delle vedute prospettiche del monumento.* Costruzioni murarie oziose la Commissione non ce ne vuole (salvo, s'intende, le cuspidi). E perchè credi tu che la Commissione scarti il sistema *monofastigiato*, secondo il quale la facciata terminerebbe con un tetto unico a due pendenze, come in molte chiese dello stile *Lombardo*? Principalmente *perchè ai fianchi della nave mediana si avrebbero due vele di muro isolate senza rispondente fabbrica dietro di se.* (Rapporto, a pag. 9). Ecco perchè! E non sono mica in questo caso, sai?, non sono mica così sconciamente ed assurdamente oziose le cuspidi del sistema tricuspidale! Non ci sono mica le *vele di muro isolate* in cotesto sistema! intendiamoci bene! — Anzi in fatto d'oziosità la Commissione è tanto stitica, ed è così innamorata

del rigore logico, che a pag. 14 biasima altamente il progetto basilicale di N.° 4 dicendo *a maggioranza* che « l'aver posto nel « finimento (delle due ali) e ballatoio orizzontale e retrostanti « contrafforti inclinati per accennare alla pendenza dei tetti, è « *singolare contradizione: a voler seguire i dettami della logica* « occorreva attenersi all'uno o all'altro partito » (1) e poche linee più in basso ripete, affinchè meglio si sappia, che *cotesti speroni sono condannati dalla maggior parte dei Commissari.* Ve lo dicevo io? — Forse obietterà taluno che io qui magnifico troppo il rigorismo razionale della Commissione: in quanto che questa sua fiera censura, essa stessa la ritira più tardi, a pag. 26, in altro preciso identico caso: in quello, cioè, del progetto basilicale di N.° 29; il quale, al pari di quello testè citato, mostra sull'alto delle due ali e il ballatoio e i contrafforti inclinati; e non solo la Commissione adesso ritira il suo biasimo, ma lo converte (oh miracolo!) in lode, dichiarando che, fra le altre cose, « *il ballatoio* « *orizzontale.... e lo sperone,* (o contrafforte inclinato) il quale « tempera la durezza dell'angolo retto che fa lo alzarsi della nave « sul ricorso del ballatoio, *sono pregi notevolissimi* ».... La coesistenza dunque del ballatoio e di questo sprone nel progetto di N.° 4 era *illogica* per *singolare contradizione;* e nel progetto di N.° 29 è invece *un notevolissimo pregio* (!). Convengo che l'affare adesso è piuttosto imbrogliato: ma io, per uscire dall'imbroglio, e per provare una volta per sempre il rigorismo logico della Commissione, farò vedere e toccar con mano a tutti con quali rigide argomentazioni essa combatte e scarta l'assurdo sistema *monocuspidale* delle facciate. Ecco qui: il Rapporto, a pagine 10, dopo aver detto che il parere dei Commissari *fu unanime* nello scartare cotesto sistema per difetto di ragioni storiche ed estetiche, così conclude: « Per questi motivi il sistema monocuspidale, *se è rifiutabile ogni qualvolta non lo consigli la costituzione* « *essenziale dell'edifizio*, a più forte ragione dovrà rigettarsi rispetto al Duomo di Firenze, *perchè in opposizione a tutte le* « *forme organiche del monumento.* » Ora il lettore umanissimo ha da sapere che il sistema monocuspidale delle facciate è quello che porta una cuspide sola, cioè, sulla nave mediana; ossia, per farla

(1) Ma però farci ad un tempo e l'uno e l'altro partito, cioè, il ballatoio orizzontale e le cuspidi retrostanti, per accennare a nulla, questa non è contradizione; e i dettami della logica qui non hanno niente a ridirci.

corta, è il sistema tricuspidale a cui si sono tolte le due cuspidi laterali; e la Commissione, ragionatrice diritta e severa, ci dice che esso è *contro la costituzione essenziale e contro tutte le forme organiche del monumento* e lo caccia via. Ora vediamo un poco: perchè mai il sistema monocuspidale deve essere così pessimo e vizioso? Evidentemente per la sua cuspide: in quanto che in tutto il resto si adagia meglio di qualunque altro a tutte le forme, a tutte le linee, a tutte le esigenze del Duomo. Infatti in esso le due navi minori, restando orizzontali come nei fianchi, seguitano mirabilmente il concetto, le linee e le forme dei fianchi medesimi, e cansano così quegli inconvenienti che presentano i sistemi basilicali, in cui le navi stesse debbono avere una terminazione inclinata. Oltre di questo, nulla osta che nel sistema monocuspidale siano conservate le linee del Duomo, e il di lui basamento, e lo stile delle di lui porte, e il di lui ballatoio, e gli occhi minori; cose tutte, che come dimostreremo fra poco, sono impossibili a conservarsi nel vero sistema tricuspidale.

Ciò posto, ragionando alla buona e nei modi soliti, dovremmo necessariamente concludere, che se il sistema monocuspidale è ostile alla costituzione essenziale e a tutte le forme organiche del monumento perchè ha una cuspide sola, il sistema tricuspidale, che delle cuspidi invece ne ha tre deve essere le tre volte tante assurdo, condannabile e rifiutabile. Parrebbe questo un affare d'abbaco, d'aritmetica: una cosa semplice e piana, ragionando nei modi soliti! Ma ragionando al modo della Commissione la cosa è tutta diversa. La Commissione dice anzi che la tricuspide è piena di virtù e di miracoli; che per converso tutti gli altri sistemi, compreso il basilicale, sono altrettante sentine di vizi e di brutti peccati (pagg. 33, 34 e 35) (1); che il duomo se ne anderebbe

(1) Taccio di tutti cotesti relativi pregi e difetti per non privare il lettore della soddisfazione di cercarseli e goderseli nel testo originale. Solamente per citargli qualcuna delle tante virtù delle cuspidi (le quali a certi cervelli grossi parevano che avessero a nascondere e danneggiare la cupola) io gli dirò a nome della Commissione, che esse anzi *aiutano il movimento ascendente della cupola stessa;* ed è bene che, così vecchia com'è, essa abbia, a 90 metri di distanza, siffatti braccieri: oltre di che quelle cuspidi *hanno un armonico paralellismo colle linee inclinate de' contrafforti* (sempre alla distanza di 90 metri); e siccome coteste linee dei contrafforti presentano una inclinazione diversissima da quella delle cuspidi stesse, e per conseguenza non sono per nulla parallele fra loro, e tuttavia presenteranno un paralellismo, così è da credersi che le cuspidi, fra i tanti miracoli, faranno anche quello di riformare la Geome-

per loro in isconquasso; e perciò la Commissione provvida, per salvarlo da tanta rovina, e per salvare altresì la logica e la scienza, gli apre amorosa le braccia e lo dichiara il Messia redentore della facciata futura. E *vos plaudite!*

Del resto, a senso mio, non v'ha cosa che meglio provi l'assurdità del sistema tricuspidale di fronte al nostro Duomo, quanto questo continuo scappucciare e contradirsi che fanno i di lui partigiani, i quali d'altronde sono dei valentuomini. Perfino il Selvatico, che incontrastabilmente è scrittore di tanto merito, da che ha sposato la causa della tricuspide, è caduto così basso con le sue argomentazioni che fa proprio pena, ed eccovene un altro esempio. Il Selvatico, per dimostrare che il sistema tricuspidato, *quantunque irrazionale*, è per il Duomo di Firenze una *necessità storica e archeologica*, cita le facciate *irrazionali* delle chiese di Venezia appartenenti allo stile *lombardesco*, e poi così conclude: — « Ora, si supponga per un istante che alle chiese di S. Zaccaria, « di S. Giobbe, dei Miracoli e alla Scuola di S. Marco, mancas« sero le facciate e si dovessero aggiungere. Si avrebbero queste « a fare sì o no con que' frontoni arcuati che pur non si legano « all'ossatura dell'edificio? Io credo che nessun architetto di senno « esiterebbe un istante a dare risposta affermativa. » (1) — Pare impossibile che tanto valentuomo, infatuato com'è in que' suoi sofismi, non si accorga di sragionare in tal modo! Pare impossibile ch'egli non si accorga di aver qui citato a suo danno *quattro chiese appartenenti a una stessa città, a una stessa epoca e ad un medesimo stile!* Pare impossibile che non si accorga, che allorquando in una sola città vi sono quattro chiese, contemporanee, e fatte tutte ad un modo, allora si ha il diritto di ritenere che cotesto modo costituisca davvero lo stile di quell'epoca; laddove allorquando in una intiera nazione non vi è a rigore che una sola tricuspide, il caso è tutto diverso, e non si ha diritto alcuno di ritenere che essa formi il prototipo delle facciate ad essa contemporanee!... Voi vedete dunque che qui il Selvatico vuol provare,

tria. Per ciò poi che riguarda l'altro merito *simbolico* che hanno di rappresentare la Trinità, io mi riserbo di provare nella seconda parte di questo scritto che esse, nel fatto, simboleggiano una Trinità *ineguale e zoppa;* e siccome questo è un concetto molto ereticale, così spero che l'ortodossia dei nostri Commissari non vorrà gravare di tanto peccato la coscienza rettissima di quegli ottimi nostri antenati.

(1) *Seguito ai Voti e pareri,* a pag. 14.

e si dà invece la zappa sui piedi. O non avevo ragione di dire che deve essere un mare molto infido quello nel quale perdono la bussola anche i più esperti nocchieri!

Pare impossibile poi che ai tricuspidofili non sia mai voluto entrare in testa che il genio al quale s'informa il sistema triscupidato è affine a quello dell'ogivalismo settentrionale (1) e che per conseguenza ripugna essenzialmente all'indole dell'arte nostrana, e soprattutto poi a quella del Duomo fiorentino. Ma c'è fra le altre cose una prova di fatto che sta a dimostrarlo sovranamente. Io fra non molto farò vedere *con evidenza matematica* che, ad eccezione di uno solo, nessuno dei nostri Concorrenti ha mai intraveduto i veri ed essenziali caratteri tricuspidali che ci vengono posti dai due prototipi d'Orvieto e di Siena. Ora chi fu quest'uno che ha riportato fra tanti l'unico vanto d'aver fatto una vera e propria facciata tricuspidale? Senza dubbio egli doveva essersi inviscerato più di tutti nei segreti di quel sistema! Senza dubbio egli doveva avere studiato e ristudiato con grande amore l'Arte italiana in genere, e in specie poi i due prototipi che si era prefissi!... — Niente affatto. — Nessun disegno più di quello ha mai rivelato la più completa ignoranza dei nostri stili! Nessun disegno più di quello ha ostentato mai la più gran trascuranza, il più gran disprezzo per il nostro Duomo! — O come dunque? — Ecco la chiave del gran mistero! Cotesto disegno, che è giusto quello che comparve al primo Concorso col motto *Italie,* è opera certa d'un oltramontano, e probabilmente d'un francese; tutto il suo lavoro è ispirato alle forme

(1) Avverta bene il Selvatico che io, tanto qui che nella mia prima Memoria pubblicata sul Duomo, ho detto sempre che il *genio* tricuspidale arieggia quello dell'ogivalismo oltramontano; ma non ho mai inteso dire con questo che la tricuspide sia una imitazione o una invenzione straniera; anzi, a pag. 29 di quella mia Memoria, io dissi chiaramente che *essa è una creazione del tutto italiana.* Ho creduto necessaria questa avvertenza, in quanto che il Selvatico (*Voti e pareri diversi,* a pagg. 44 e 45) confutando le obiezioni da me accampate a danno del sistema tricuspidale, fa una lunga dissertazione che starebbe a far sospettare che io ritenessi le facciate tricuspidali d'origine nordica. So bene anch'io che le facciate delle grandi chiese oltramontane non sono tricuspidali ma *turriformi* (e so anche, detto qui fra parentesi, che coteste facciate sono molto più belle, e s'informano a un concetto molto più grande delle nostre).

nordiche le più manifeste (1) e le più opposte all'arte nostrana; e s'egli nei suoi concetti si è combinato con quelli che costituiscono i veri caratteri tricuspidali, questo non è stato, no!, per virtù di studio, ma sì per quella coincidenza fortuita che vi è fra il genio del sistema tricuspidato e quello dell'ogivalismo settentrionale. Ora questo fatto d'un oltramontano il quale senza studio, a caso, e a preferenza di tutti i nostri italiani, imbrocca nei veri ed essenziali caratteri della tricuspide, dovrebbe aprir gli occhi ai nostri tricuspidofili, Concorrenti e Giudici; e dovrebbe far loro capire una benedetta volta, che se i settentrionali comprendono il genio tricuspidale meglio e più alla lesta di noi, ciò vuol dire che cotesto genio non è per noi, e molto meno poi per il Duomo di S.ª Maria del Fiore. Questo fatto che ho citato è dunque eloquentissimo, è decisivo; e se Salomone avesse dovuto dar giudizio sulla nazionalità del genio tricuspidale, nella sua sapienza, davvero non avrebbe potuto ricorrere a strattagemma più accorto ed opportuno di questo.

Dopo di che io lascio alla prelodata Commissione che ci regalò per il Duomo una facciata tricuspidale lo sfogo di vantarsi di volere scelto quel disegno « che tutte ricerca le membra del « Duomo Fiorentino; quel disegno in sostanza il quale per l'ar- « monia colle altre parti dell'edifizio fosse da reputarsi degno di « dare al tempio il compimento che è da secoli lo studio indefesso « degli artisti e il desiderio costante delle generazioni. » (2)

(1) Infatti anche i Commissari del 1863 che ebbero a giudicarlo, a pagine 31 del loro Rapporto, dissero che cotesto disegno ritrae dell'archiacuto nordico. — Ed io ho detto che esso è *opera certa* d'un oltramontano, non solo per questo motivo; non solo perchè i modi nostrani vi sono trasandati del tutto; ma anche perchè le fogge nordiche vi sono trattate con tanta perizia e disinvoltura (con *tanta sicurezza di mano*, dice il Rapporto suddetto) da non potersi ammettere in alcuno dei nostri; i quali, per lo più, rivelano molta esitanza perfino nel trattamento degli stili nazionali.

Ma tutto quello che io ho detto sul conto di questo disegno, e le conseguenze che ne ho dedotte si comprenderanno meglio in tutta la loro forza, dopo che io, nella parte seguente di questo Scritto, avrò discusso e provato le ragioni e le leggi del sistema tricuspidale.

(2) Rapporto della Commissione a pag. 11.

FINE DELLE APPENDICI.

Prezzo : Lit. 2 50.